د. صلاح فضل

قِرَاءَةُ الصُّورَةِ وَصُوَرُ القِرَاءَةِ

دار الشروق

قِرَاءَةُ الصُّورَةِ
وَصُورُ القِرَاءَةِ

الطبعة الأولى
١٤١٨ هـ - ١٩٩٧م

أسسها محمد المعلم عام ١٩٦٨

القاهرة : ٨ شارع سيبويه المصري - رابعة العدوية - مدينة نصر
ص.ب : ٣٣ البانوراما - تليفون . ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)

بيروت : ص ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣
فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٠١)

من جماليات الفنون البصرية

قـراءة الصـــورة

ـ ١ ـ

تعـودنا فى الأدبيـات العـربيـة أن نفهم مـن كلمـة الصـورة دلالتيها الحقيقيـة والمجازية فى الآن ذاته، فهى الشكل البصرى المتعين بمقدار ماهى المتخيل الذهنى الذى تثيره العبـارات اللغوية، بحيث أصبحـت الصورة الشعرية مثـلا تقف على نفس مستـوى صورة الغلاف، وصـار من الضرورى أن نميز بين الأنـواع المختلفة للصور فى علاقتهـا بالواقع الخارجى غير اللغـوى، حتى نستطيع مقاربـة منظومة الفنون البصرية الجديدة ونتأمل بعض ملامحها التقنية ووظائفها الجمالية، خاصة أن إيقاع هيمنتها على حياتنا المعاصرة وتوجيهها لأهم استراتيجيات التواصل الإنسانى يجعـلانها بؤرة إنتـاج المعنى فى الثقـافة المعـاصرة؛ فمن يملـك القدرة على المنـاورة بالصـورة والتحكم فى إنتاجهـا وتسويقهـا يستطيع إدارة المواقف لصـالحه، حيث يقوم الإعلام بدور الإعلان ويتم توجيه الرأى باستثارة الحساسية الجمالية للمتلقى، وتنفجـر أكبر ثـورة للمعلومـات عبر شبكيـات النقـل الكـونى للصـور البصريـة واللغوية فى الوقت ذاته. ولكى نتبين بـالصفاء اللازم الأنواع المختلفة للصور غير اللغوية يكفى أن نميز بين الحالات التالية بشكل عفوى :

- صورة فوتوغرافية لأحد الأطفال .
- رؤيتنا له بطريقة مباشرة .
- ملامحه الماثلة فى ذاكرتنا وهو غائب .

ـ صورة فنية مرسومة له .

ـ حركته المسجلة على شريط « فيديو» .

وهناك طرائق عديدة لتحديد الفوارق النوعية بين هذه الظواهر التصويرية ، وربما كان الوسيط ، أو « الحامل» كما يسميه علماء نظرية الصورة المعاصرون هو أقرب الوسائل إلى استجلاء تلك الفوارق النوعية ، ففى الحالة الأولى يتمثل هذا الوسيط فى الورق المعالج كيماويا حتى تنضح فيه الفوتوغرافيا ، أما فى الحالة الثانية فإن الحامل هو شبكية العين ونظامها فى الرؤية ، ولا وجود لهذين النوعين من الوسائط فى حالة الذكرى التخييلية التى تلعب فيها عمليات الاسترجاع والتكوين الذهنى دورا مازال خاضعا للبحث والتحليل فى علم نفس المعرفة والذاكرة . وفى الحالة الرابعة فإن قطعة القماش التى تم الرسم عليها بالزيت أو الألوان المائية هى التى تقوم بدور الوسيط المادى فى الصورة ، ويبقى شريط الفيديو فى الحالة الخامسة باعتباره الحامل لمنظومة الصور المختزنة فيه .

وقد يسفر هذا التصنيف الأولى للصور المرئية عن نتائج أكثر عمومية ، إذ يصبح بوسعنا أن نعتبر الصورتين الأولى والخامسة تسجيليتين ، أما الثانية فهى طبيعية ، والثالثة ذهنية ، والرابعة إبداعية . لكن يظل هناك سؤال مطروح عن طبيعة الصورة وكيفية تشكلها حتى تتمثل فى هذه التجليات المختلفة ، وعن القواسم المشتركة فيما بينها . ويبدو أن العمليات التكوينية للصور لاتخرج فى جملتها عما يلى :

ـ الاختيار من الواقع المنظور .

ـ استخدام العناصر المشكلة للصورة .

ـ تركيبها فى نسق منتظم ينتج دلالة ما . من هنا نستطيع التقدم بتعريف للصورة ، من الوجهة السيميولوجية ، باعتبارها علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات بين الأطراف التالية :

مادة التعبير وهى الألوان والمسافات ، وأشكال التعبير وهى التكوينات

التصويرية للأشياء والأشخاص، ومضمون التعبير وهو يشمل المحتوى االثقافى للصورة من ناحية وأبنيتها الدلالية المشكلة لهذا المضمون من ناحية أخرى .

بيد أن هذه الصور لا تقدم إلينا فى الوسائط البصرية الحديثة صامتة، بل هى معجونة بالأصوات اللغوية والموسيقية، تتداخل معها وتكيف معناها وتصبغ رؤيتنا لها وإدراكنا لدلالاتها ، بما يجعل عملية التراكب أكثر تعقيدا من هذا النموذج المبسط وبالتالى أشد ثراء وفاعلية فى تحريك استجاباتنا الجمالية وخلق أفق توقعاتنا المعرفية .

مفردات النص البصرى :

هناك نموذج مبسط فى نظريات الاتصال تعتبر الإشارة إليه ضرورية فى سياق التحليل النقدى للفنون المستحدثة، لتحديد المجال الدقيق الذى ينصبّ عليه الكلام، ودرجة تعالقه وارتباطه بالمجالات الأخرى. ويعتمد هذا النموذج على الثلاثية الشهيرة : « المرسل : الرسالة : المتلقى» الكامنة خلف كل عملية تواصل مهما كان نوعها ومستواها، لكنه لا يلبث أن يتجاوزها ليمضى قدما فى بحث مختلف العناصر التى تدخل فى تكوين كل طرف وعلاقاته العديدة. مع الأخذ فى الاعتبار أن معنى الرسالة لايتوقف على مجرد وجود هذه العناصر، وإنما على نوع النظام والتراتب الذى تحققه فيما بينها.

ولكى تتضح لنا أبعاد هذا النموذج بوسعنا أن نقارن بين أشكال النصوص المختلفة. فالنص الأدبى ـ عندما يكون مسرحية مطبوعة مثلا ـ يصدر عن مرسل واحد هو المؤلف، يرتكز فى تكوينه على قواعد الجنس الأدبى المسرحى التى تمثل كود الإرسال أو شفرته، مع إدخال بعض التعديلات الجزئية عليه حتى يحقق نسبة عالية من الإبداع ويحتفظ بعملية التواصل فى الآن ذاته، والقارئ واحد أيضا فى كل حالة على حدة أو مجموعة محددة تشكل حلقة من القراء، والرسالة هى المسرحية بكل تركيبها وتكويناتها وإشاراتها الموظفة لعناصر عديدة. وقناة التوصيل

المادية هى الخطوط المطبوعة فى النص المكتوب . فإذا كان المرسل واحدا وثابتا لا يتغير فإن المتلقى يختلف من قارئ إلى آخر ويتزايد بعدد ماتكسبه من قراء جدد، والنص ذاته لا يختلف إلا بنسبة يسيرة محدودة عند كل طبعة تخرج للسوق من المسرحية؛ أى أن الطابع الغالب على هذا النص هو الثبات فى طرفيه الأوليين، المرسل والرسالة. والتغير الشديد المستمر فى الطرف الثالث. فإذا ما قدم هذا النص فى عرض حىّ تغير الموقف بشكل لافت ، فالمرسل لم يعد فردا، بل أصبح جماعة تشمل المؤلف والمخرج والممثلين ومصمم الديكور وواضع الموسيقى التصويرية والمكان وشكل القاعة والإضاءة وكل الأجهزة والعناصر المساعدة، وهى بطبيعتها عناصر تختلف فى درجة ثباتها وتغيرها بين كل عرض حىّ، فالمؤلف لن يتبدل ، لكن الممثلين وبقية المشاركين قد يتغيرون قليلا أو كثيرا مما يسهم بطريقة ما فى تعديل الرسالة المسرحية واختلاف مفرداتها من أداء إلى آخر، مما يجعل العروض منوعة ومتعددة. أما الجمهور فهو الطرف الثالث الذى يتلقى العمل بشكل جماعى ويستجيب له تحت تأثيرات كثيرة لا تدخل فى حسبان القارئ المنفرد، فهو يتشكل من أمواج متتالية من نوعيات مختلفة من أعمارها وجنسها وثقافتها عند كل عرض على حدة، ومعنى ذلك أن الطابع الغالب على العروض المسرحية هو التغير والتحول، مما يجعل كل عرض يوشك أن يكون «نصا» قائما بذاته.

وبين هذين الطرفين المتباعدين يقع نص الفيلم أو الدراما التليفزيونية فى منطقة وسطى، فهو ليس أحادى الإرسال مثل النص الأدبى المطبوع، بل جماعى متعدد تشترك فيه عناصر بشرية وتقنية كثيرة، لكنه يتميز بخاصية أساسية تتمثل فى «تثبيت التصوير»، مما يجعله نصا مرئيا محددا وقابلا للتحليل على كثرة عناصره وتداخلها وتراكبها المعقد، ويجعله بالتالى قابلا لإجراء آخر فى غاية الأهمية من ناحية المعنى الذى نستخلصه منه عند المشاهدة / القراءة، وهو ترسيم كيفية التراتب الهرمى بين عناصره المختلفة دون خلل كبير، وذلك لتحديد الأنساق الدلالية المنبثقة منها.

وإذا كانت الصورة ـ كما حددناها آنفا ـ تظل دائما فى ذروة هذا الهرم مسيطرة على ما سواها ، فإنها لابد أن تشمل الجانبين المنظور والمسموع معا ، أى تصبح الصورة الناطقة المتحركة . لأننا عندما نجرى تجربة بسيطة لتخفيض مفتاح الصوت والإبقاء على الصور المرئية ، أو تتبعها دون قراءة الترجمة المصاحبة للغة لا نعرفها ، ونحاول متابعة المعنى الناجم عن التعبير بالوجه أو الحركة لما بقيت نسبة كبيرة من دلالة العمل الفنى . وهذا يختلف بطبيعة الحال عن السينما الصامتة التى كانت مخططة أصلا لتعويض هذا النقص باختيار الحركات البصرية الدالة على المعنى دون حاجة للأصوات . على أن المسموع فى النص المرئى لايقتصر على كلام الممثلين ، بل يشمل حزمة كبيرة من الأصوات الطبيعية والموسيقية المبثوثة بنظم مركبة لتحقيق وظائف عديدة تتمثل فى محورين :

أحدهما محاكاة الواقع بتمثيل معطياته الحسية فى أصوات الطبيعة وضجيج الحياة واحتكاك المواد وارتطام الأجساد .

وثانيهما تأويل هذا الواقع بشكل خاص فى الموسيقى التصويرية ، فالضربات الإيقاعية هى التى تكثف لحظات الخوف والترقب ، والأنغام الشجية الهادئة التى تنساب خلال التذكر مثلا هى التى تعتبر مفتاح العواطف والانفعالات . وتلعب الإضاءة بمستوياتها العديدة دورا هاما فى هذه المنظومة المركبة مما جعل التقنيات الحديثة فى التصوير تضاعف من إمكانات التعبير بالصورة ، ويكفى أن نتذكر النقلة الكبرى من الأبيض والأسود إلى الألوان العديدة والتراوح الممكن بينها وماترتب عليها من طرق التوظيف الدلالى ، مثل إدماج مشاهد الماضى فى الحاضر عبر عملية « تناصّ» داخلى فى الصور المرئية ، يكفى أن نتذكر ذلك كى ندرك خطورة عنصر الضوء فى تشكيل الأنساق التصويرية وتوليد دلالاتها المختلفة .

تراتب عناصر النص :

لكن المهم لنا الآن فى هذه المقاربة التمهيدية أن نلاحظ دور التراتب فى انبثاق الدلالة ، فقد يبرز هذا الجانب الصوتى مثلا ، فى الحوار أو الموسيقى أو صوت

الانفجار ويطغى على بقية أنساق العلامات المركبة فى النص المرئى ليحتل مركز البؤرة المولدة لمعناه ويتعين على بقية العناصر أن تنتظم وفقا لمقتضاه.

بيد أن هذا التراتب لايصنعه النص وحده ولا يفرضه على كل المشاهدين، إذ إذ علينا أن نتوقع درجة مرنة من مشاركة المتلقين فى إنتاجه، فهناك من يركز فى إدراكه للعمل المرئى على جملة الرسالة المنبثقة من تناغم مفردات النص البصرى كلها، فيوزع انتباهه على المنظومة الشاملة بالعدالة الكافية، وهناك من يركز وعيه فى الجانب الحسىّ لأجساد الممثلين والممثلات وأشكال ملابسهم وتغيرات مناظرهم وحركاتهم بطريقة تصرف اهتمامه عن متابعة المعنى الأساسىّ لتطور الحدث، فإذا بالغ الممثل أو الممثلة فى التركيز على هذه الخاصية دخلت فى تكوين النموذج الذى يقدمه بجملة ملامحه الحسية والمعنوية، ويتوقف نجاحها حينئذ على درجة تمثيلها للنموذج الإنسانى واتساقها مع بقية المؤشرات فيه. وهناك مئات الأمثلة الدالة فى هذا الصدد، نكتفى منها فحسب بمثال واحد من مسلسل «ليالى الحلمية» الذى اكتسب خاصية الأعمال الكلاسيكية على الشاشة الفضية العربية وأصبح نموذجا للتوافق الجميل بين الإبداع الفردى لأسامة أنور عكاشة والمشاركة الجماعية الناجحة لفريقى الأداء والإخراج، نذكر على وجه التحديد شخصية «نازك السلحدار» وأداء الممثلة القديرة صفية العمرى لها، فطريقة تزجيج الحواجب ورسم العيون قد دخلت فى تكوين نموذج المرأة الشهوانية المترفة المزواجة المولعة بالتصابى والإغراء المشروع، والتى تعلو فيها نبرة الأنثى على إيقاع الأم أو الزوجة، وقد ذهب هذا الشكل بعيدا فى ذاكرة الجمهور المتلقى فى مصر ودخل فى تكوين أخيلته منذ أوائل التسعينيات حتى الآن، إلى درجة أن نماذج السيارات الحديثة أصبحت توصف فى لغة رجل الشارع بأن لها مقدمة مثل «عيون صفية» ومؤخرة مثل عجيزة الراقصة الفلانية؛ أى أن بروز هذا الجانب الجسدى واحتلاله البارز لموقع الصدارة فى انتباه المشاهد العادى لايقتضيان بالضرورة غياب الدلالتين الاجتماعية والتاريخية للعمل الفنى، بل سرعان ماينتظم مع بقية المؤشرات النصية لتشكيل الإطار الثقافى الملائم للعمل الدرامى المتخيل.

من جماليات الفنون البصرية

قراءة الصورة

- ٢ -

مع أن النص المرئى تمثيل للواقع ، إلا أنه فى حقيقة الأمر خلق لواقع جديد من الزمان والمكان ، ومن ثم فإنه يتميز بالحركية والتوتر وامتلاك إيقاعه الخاص ، ولا تقع مفرداته فى سلسلة طولية بنظام التعاقب بل تتبع بلاغتها الخاصة المتراكبة ، تستخدم حيل التقديم والتأخير، الإيجاز والبطء ، المجاز والحذف ، وتنتج معناها اعتمادا على موقع كل وحدة بالنسبة للوحدات الأخرى ، فإذا عمد المصور مثلا إلى تقريب صورة العجلات الأمامية للسيارة المتحركة ثم لم تنفجر هذه الإطارات بعد ذلك أو تصدم أحد المارة كانت اللقطة إطنابا معيبا يخلّ بأصول إنتاج المعنى وربط متتاليات الصور فى «مونتاج» نحوى متماسك ، خاصة إذا لاحظنا أن المقصود بالتركيز عليها لم يؤدِّ إلى الكناية المعهودة عن شدة السرعة ومايصحبها من أزيز صوتى حاد ، فإذا فقدت اللقطة المقربة وظيفتها كعلامة دالة على شىء آخ أصبحت عبثية ودعت المشاهد للبحث عن دلالات أخرى مما يؤدى إلى تعديل بن النص البصرى وإعادة تفسيره . وأهم مايعنينا تأكيده بالنسبة لمفردات النص البصرى أن الصورة بأبعادها الثلاثة من مادة وشكل ودلالة هى التى تمثل وحدته البنيوية وتخلق واقعه الجديد ، ومن ثم فإنها تصبح المجال الحيوى لتمثيل حركته وتحديد إيقاعه .

وقد مضى زمن بعيد على الإنسان وهو يثقف لغاته البشرية ويرهف وسائلها

الموسيقيةا فى تشكيل الصـور السمعية ، كما أخذ ينمى قـدراتها على الإيهام بالصور البصرية المتخيلـة عبر الفنون الشعرية والسرديـة ، لكن التقنيات الجديـدة عليه فى هذا القرن العشرين قد وضعته فى موقـف غير مسبوق ، فعليه أن يعيد خلق الصور البصريـة وينفث فيهـا حيـاة لم تتح لها مـن قبـل فى الأنماط التشكيليـة القديمـة ، ويزاوج بينها وبين اللغـة بما يجعلها مفتوحة على نظـم إشارية متعددة ومتـداخلة ، عليـه أن يجسدهـا ويترك فيها ثغـرات للتخيل الـلامـرئى حتى لايحرمهـا من ثـراء الإيحاء ، عليه أن يعثـر فوق سطح الـواقع المتصلـب على وسائل للرمـز ومعادلات لـلأسطورة حتـى يتغلـب على فقـر الأشياء وصمتهـا ويعيـد شحنهـا بالـدلالات المتراكمة فى طبقات اللغات الإنسانية ومتخيلها العريق . عليه أن يستقطر فى عمل فنى واحـد خلاصة تجربتـه الجمالية فى فنون الكـلام والرسم والتشكيـل والموسيقى والتعبير الجسدى الراقص كى يبرز شعر الحياة دفعة واحدة مكتملة .

لكن صنـاع النص البصرى الحركى ، سينمائيا كـان أم تليفزيونيا ، ليسـوا جميعا فنانين من طراز رفيع ، ولا تشغلهم دائما الرسالة الثقافية لعملهم ، منهم من يتطلع بلهفـة لتحقيق هـذه الـرسالـة ، لكـن منهـم مَنْ يكتفـى بـالتكيف مـع الشروط الاجتماعية لصنـاعته وينجح فى التعـامل المادى النفعـى معها ، ومنهم مـن يود أن يجمع بين الطرفين فيرسـم لنفسه صورة الفنان القديـر ويشبع طموحاته وحـاجاته للشهرة والذيوع فى الآن ذاته .

فإلى أى حـد تسمح المواضعـات الاجتماعية والشروط الثقـافية لعـالمنا العـربى بتقديـم نماذج إبداعية فـائقة من النصـوص المرئية؟ وهـل ينبغى الاكتفاء بجـدلية الإنتاج والاستهـلاك أم يتعين على الفكر النقدى أن يغـامر فى هذا الميـدان الجديد فيحاول استيعـاب العوامل الفاعلـة فى تشكيل هذه النصوص والمحـددة لجمالياتها اعتمادا على حصيلته الوفيرة من فنون الكلمة وخبرته الضئيلة حتى الآن بفنون الحركة العصريـة؟ وقد يكـون من الملائم لهذا الاختراق أن نثبـت النظر على أكثـر النماذج شعبية وخطورة ، وهو الدراما التليفـزيونية ، لا لأنها هى التى تسرق جمهور السينما وتحيـل البيوت إلى صـالات عـرض مستمـر ، ولا لأنها هى القـادرة على محو الأميـة

البصرية بإدخال ملايين المشاهدين من أعمار متفاوتة ومستويات « سوسيو ثقافية » متباينة إلى دائرة المستهلكين اليوميين للفنون المركبة فحسب، ولكن لأنها الوريثة الحقيقية لمنظومة معقدة من فنون الكلمة والحركة والتشكيل البصرى، تصبها فى نص جديد، يستوعب معطيات الإبداع الإنسانى ويشكل ملامح خبرته الراهنة .

سؤال السلالة :

يبدو أنه من الضرورى مبدئيا لفهم آليات التواصل الثقافى عبر التليفزيون وتحليل طبيعة المكونات الفنية والتوجيه الاستراتيجى للدراما فيه أن نطرح سؤالا عن الآباء الشرعيين له وما ورثه عن كل منهم . وإذا كان الخطاب الإعلامى المؤطر للبث الإذاعى والتليفزيونى من بعده يدين فى نشأته وفلسفته لضرورات الإعلان ومحدداته، سواء كانت الهيئة المعلنة هى المؤسسات الاقتصادية والتجارية فحسب كما حدث فى العالم الرأسمالى إبان هذا القرن، أو هى السلطات المالكة لوسائل الإعلام والحاكمة من خلاله كما يحدث فى العالم الثالث حتى الآن ، فإن الأشكال الفنية التى تنبت على سطح هذا الوسيط الإعلامى وتنمو بشروطه لابد أن تتشكل جماليا بطريقة تجعل مقاصدها ملائمة لأهداف المرسل . وربما كان السرد فى أبسط تكويناته هو الوسيلة المثلى للدعاية، إذا يكفى أن نعرض صورة لوجه ملىء بالبقع والنمش والبثور، ومشهدا على التوالى لاستخدام « الكريم المعالج »، ثم صورة تالية للوجه ذاته وقد أخذ يبرق بالصحة والجمال كى نفهم الرسالة الإعلامية ودلالتها بوضوح كامل . فبلاغة المتتاليات التصويرية تقاس بمدى إيهامنا بالربط السببى بين المشاهد، بالرغم من إدراكنا التام — عند التأمل - لعملية « الفبركة » المتمثلة فى صناعة الإعلان، وخضوعه لمتخيل وهمى يزعم مضاهاته للواقع الخارجى، إذ إنه على فرض سلامة المعالجة الطبية، فإن المعالجة الدرامية تتمثل فى اقتطاع مشاهد محددة وموجزة من آلاف الصور الواقعية الممكنة واختيارها بالذات ، ثم ترتيبها بشكل منظم ينتج هذا المعنى الرائق مثل صفاء الوجه بعد العلاج ، فالاختيار وتوظيف العناصر وتركيبها هو الذى يجعل للمتتالية البصرية دلالة تختلف جذريا

عما كانت عليه فى الواقع الخارجى مع تمثيلها له ، لأن تشابك العناصر وتشتتها فى هذا الواقع يفرغانها من المعنى ؛ إذ ربما يكون الشفاء لأى سبب آخر سوى هذا العلاج .

وقد تبين لدارسى التسويق التجارى منذ عهد الإذاعات المسموعة العلاقة الطردية بين رواج المنتجات المعلن عنها وطول فترة الاستماع للتمثيليات الإذاعية المسلسلة ؛ إذ إنها هى التى تضمن تعلق المستمع بمتابعة الأحداث وانتباهه لما يبث خلالها من إعلانات وارتفاع معدلات الإقبال على المنتجات المعلن عنها ، مما جعلهم ينصحون الإذاعات حينئذ بالبحث عن برامج درامية جاذبة للجمهور واستثمارها فى الترويج الإعلانى . وقد ورث التليفزيون هذه الخاصية بامتياز، مما نجمت عنه علاقة وثيقة بين شدة جاذبية الدراما المسلسلة من ناحية وقيمة الإعلانات التى تتخللها من ناحية أخرى ، مما يجعل الجانب الاقتصادى حاسما فى تشكيل هذه الأعمال ويغرى بالإنفاق السخىّ عليها حتى تصل لأعلى مستوى من القوة والجاذبية والتأهيل لابتلاع « طُعم » الإعلان المصاحب لها . أما البعد الإعلامى السياسىّ لمالكى هذه الوسائل والمهيمنين عليها فيتمثل فى اختيارهم للمادة الفكرية والفنية ، وممارستهم لأشد أنواع الرقابة فاعلية فى الفترة الراهنة وهى «رقابة التسويق» التى تصنع مصفاة دقيقة لاينفذ منها فى الدراما التليفزيونية إلا مايتسق مع توجهات أكثر المجتمعات العربية محافظة وتقليدية ، مما يهدد بشكل جدى المستوى الفنى لهذه الأعمال المحايدة ، ويقيم لونا من التناغم الخفى بين نشرة الأخبار والدراما التليفزيونية اعتمادا على استراتيجية موحدة وصارمة ؛ تبشر بأيديولوجية السلطة وتسعى حثيثا لتعزيزها .

وإذا كان التليفزيون كما أسلفت قد جعل التمثيل الدرامى مشهدا يوميا أليفا لكل الناس ، حيث أخذ الأفراد العاديون يمضون وقتا أطول فى متابعة العروض التمثيلية أكثر من مشاركتهم فى علاقات اجتماعية متبادلة ، أو نشاطات إنسانية منوعة ، فإن المرأة على وجه الخصوص هى المخاطب الرئيس فى هذه العروض ، مما يجعل الحساسية النسائية واختياراتها المفضلة تتمتع بأولوية واضحة فى تصميمها

وتنفيذها . فهى المشاهد الأكثر عددا وأعظم فعالية فى تقبل الإعلان والإعلام معا والتأثر السلوكى بهما؛ إذ إنها المشترى الاستهلاكى للسلع والحافظ الأمين للقيم الأيديولوجية المستقرة، وهى العنصر المؤثر فى العصر الحديث على التوازن الاجتماعى بعد بروزها على مسرح الحياة العامة ، وحتى فى تلك المجتمعات التى ماتزال المرأة فيها فى دائرة الظل شكلا فإن تصميم البرامج ومعايير الرقابة وسقف الحرية الإبداعية، كل هذا يقاس دائما بها كمخاطب مفترض لهذه الوسائل الإعلامية . من هنا فإن كتاب الدراما التليفزيونية وفريق صناعتها يحرصون على تكييف إنتاجهم بحدود الحساسية النسائية ومتطلباتها الدقيقة .

وقد امتص التليفزيون خلال تبلوره كجهاز رئيسى للاتصالين الثقافى الاجتماعى كل الأعراف والمفاهيم السابقة عليه، وهى الأعراف التى تطورت عبر الراديو والسينما ومسرح المنوعات والروايات الميلودرامية المثيرة التى أصبحت نموذج التمثيل الدرامى الأكثر شعبية وذيوعا فى جميع الأوساط والبيئات . و«الميلودراما» فى أساسها مسرحية كوميدية بلا فكاهة حقيقية، تعتمد على موضوع جاد نسبيا، لكنه معالج بطريقة الإثارة والتهويل ، بهدف توليد الإنفعالات الحادة عند المشاهد، دون الاعتماد على منطق الحياة العميق وقوانينها السببية المقنعة ، وأهم عناصرها جذب الانتباه بتعليق الأحداث عند نقطة مفصلية تلهث لها الأنفاس .

ومن المعتاد أن تتضمن انتصارا سطحيا للعدالة الإنسانية وتغليبا مقصودا لقيمها على حساب المستوى الشعرى الأصيل ، حيث تقود الأحداث إلى غلبة الفضيلة على الرذيلة، وتعزيز جانب المثالية فى المنظور الأخلاقى المنسوب لجمهور المشاهدين، وبعبارة أخرى يتم التحكم فى بنية النص ومصير الشخوص وطبيعة المواقف بهدف الوصول إلى حل يرضى توقعات المشاهدين الأخلاقية ونزعاتهم العاطفية مما يرفع درجة التركيز على الجانب الشعورى وتقديم الشخصيات مصنفة طبقا للمعايير الأخلاقية السائدة، وقد لعبت الدراما الأمريكية دورا خطيرا فى تقديم النموذج المضاد لهذه المعايير عند وصول الأعمال المحلية لدرجة التشبع ، وعرضت صورة جديدة لإنسان القارة المتفوقة وهو يعيد تشكيل مجتمعه وعلاقاته

بمنطق عارم ومستحدث وجذاب .

فإذا كـان الإعلان هو أبـو الدراما التليفزيـونية والحساسيـة النسائية هـى التى تصنع إطار تلقيها فإن الرحم المولد لها هو « الميلودراما» المنحدرة من سلالة المسرح والسينما والرواية المطبوعة ، وقد ورثت عنهـا كثيرا من الخواص النوعية التى يعتد بها ويتوقعها جمهور المشاهدين ، مما أصبح يمثـل الشفرة الأساسية للدراما التليفزيونية ويحدد أبرز ملامحها فى النقاط التالية :

ـ الاستخدام المتراخـى للزمـان والمكان ، بحيـث تميل الأحـداث إلى البساطـة والتطويل ، ولاتعمد إلى الكثافة والتركيز كما يحدث فى الأنواع السردية الأخرى .

ـ تنمو الأحداث فى الدراما التليفزيونية فى شبكة ترتبط بجماعة متعددة الأفراد ، كثيرا ماتكون الأسرة هى بؤرتها المفضلة ، ولايتوقف مصيرها على شخصية رئيسية كما نجد فى أنواع السرد المغايرة ، بل تتميز بالانتشار.

ـ ولأنها سردية تتوزع على حلقات فإنها تنقسـم إلى تشكيلات منتظمة متساوية فى درجة اعتمادها على الإثارة الفاصلة المتعـددة ، كى تنهى الحلقة أو تفسح المجال للإعلان المصاحب لها ، مما يسمى بالتحليق .

ـ تقدم فرصة نصية كبيرة لإمكانية الاستمرار بلا نهاية ، بحيث يصوز كل فصل شبكـة من العـلاقات المتطـورة بين أفراد الجماعـة ، يسلط الضـوء فيها على بعـض المواقف والعناصر المؤدية إلى ما نطلق عليه « المقطع الدلالى» .

ـ وإذا كانت النهاية هى التى تحدد معنى النص الكلى من الوجهة النقدية ، فإن الدراما التليفزيوية المفتوحة تظل دائما « مؤجلةالدلالة» ، أو بالتعبير السيميولوجى تعتبر « ضجيجا بلا معنـى» . وقد لفتت هذه الظاهـرة نظر النقاد وعلماء الجمال فى محاولتهم تحديـد البؤرة الرئيسية للـدراما التليفزيـونية ، فرأوا أن الإيقاع ومـا يعتمد عليه من بنيتين زمانية ومكانية تـرتبطان بتطور الأحداث والشخصيات هو العنصر الجوهرى فيهـا ، يليه النسيـج النصى للعمـل ودرجة تـوظيفه للمشـاهد البصريـة والحركية ، أما تأجيـل المعنى وعدم حسمه فى كل حلقة فهما تعبير عـن غلبة الرؤية

النسوية على عـالمه . ولما كانت قراءة الأعمال الـروائية ـ ذات النهايـات المحسومة ـ تعد مـن عمل الرجـال ، لما تتضمن من معـرفة وسلطـة فى الآن ذاته ، فإن الـدراما التليفـزيونيـة المفتوحـة تقدم النمـوذج المقابـل لذلـك ، إذ يصبح الحوار الموصـول والأحداث المتطـاولة والمصائر المتحـولة هـى الترجمة الأنثوية لعـالم مفتوح دائما على التقلبات ومشغول بجماليات الراهن عن اختراق جدار المستقبل المتحرك .

من الأدب إلى التليفزيون

للكلمات طريقتها الشعرية الخاصة فى محاكاة الحياة وتجسيد حركتها، لكنها عندما تترجم إلى لغة الصورة البصرية لتنتقل إلى مجال الرؤية تختلف أوضاعها بشكل جذرى، فلا يصبح المؤلف هو الروائى بمفرده، بل ينضم إليه كاتب «السيناريو» بما يحذفه من مادة كلامية وفيرة، وبما يدخله من تعديلات على نسق الأحداث كى تخضع لإيقاع جديد، فهو يبرز من العناصر ما كان متواريا فى النص، وينطق الشخوص بعبارات حوارية توجه مسار الدلالة، يضع ذلك فى يد «المخرج» الذى يصبح مدير فريق للتأليف، يعود للنصوص كى يقيم التوازن بين عوالمها، وللمشاهد حتى يضبط إيقاعها، وللشخوص ليحدد ملامحها وحركتها، فهو يدير عمل الأجهزة وحركة الأشخاص، مسافات الضوء واللون وحجم الصورة وطبيعة الانتقالات، كل هذا يضع المؤلف الأول فى موقف جديد، فهو لايستطيع أن ينكر أبوته للعمل المنتج، لكنه لايتحمل مسئولية التغييرات الكبرى التى تحدث له، فيؤثر الصمت حتى لا يحرم من لذة النجاح ولا يتورط فى مشاركة الفريق الذى بدل خلقته وأنتج مؤلفا بصريا جديدا يؤول الرواية الأصلية يختزلها ويخترق عالمها ليعيد تشكيلها بالحذف والمط والإضافة، وبتوزيع الأصوات والوجوه على فضاءات زمنية ودلالية جديدة.

عين الكاميرا بدل الذاكرة :

وقد حظيت رواية « خالتى صفية والدير» للكاتب القدير بهاء طاهر بإعجاب النقاد والقراء للبنية الدرامية المتجسدة فيها وللنور الشعرى المتخلل لثناياها

والإحكـام التقنى المسيطـر عليهـا قبـل أن تترجم إلى لغـة هـذا الـوسيط المدهـش «التليفزيون» الذى يوسع دائرة التلقى من الآلاف المحدودة إلى الملايين المفتونة، بما يجعل المشاهدة طقسا اجتماعيـا عظيم الفعالية والتأثير مقارنة بالقـراءة التى تعودنا عليها ونعمنا زمنا طويلا بها، دخلت المشاهدة لتمحو أثر الأمية فى تعويق التذوق الإبداعـى، ولتصنع المركب الفنى الحديـث المعجون بالأدب والموسيقـى والتمثيل والتشكيل فى متناول جميـع الناس دفعة واحدة فى الوقت ذاتـه منفردين أو مجتمعين منزليا.

ولكن هذه المشاهدة لابد أن تفـرض طبيعتها على العمل ذاته، وذلك بتخريجه من ذاكرة الراوى كمجموعة من الخواطر المنهمرة والأفكار التأملية المتدفقة ووضعه أمـام عين الكاميرا لتلتقـط وجـوده الموضوعـى المتعين عندئذ تتـم إزاحـة الذاكـرة بتداعيـاتها وتسرباتها، بـاستطراداتها وألوانها الشخصيـة وكلماتها الحميمة لتـوضع الآلة مكانها ويتم استحضار الأشياء والأشخـاص وتحريكها حتى تصنع أحداثا « تقع الآن» وليس فى الماضى، بما يغير المنظور والمذاق، ويعطـى رؤية مخالفة تماما لما كانت تعطيه اللغة الهاربة فى طيات الزمن والمقتنصة لفرائده، عندئذ تكتسب هذه الأحداث ثقـل الوجـود المرئى وتحتل بؤرة الـواقع الخارجـى بدل أن تكـون متخيلا شفيفا مراوغا مفعما بروح الشعرية اللغوية.

ولما كانت الأحـداث فى الرواية مرويـة بلسان الصبى الذى أصبـح «حسن» فى المسلسل فإن طابع الطفولة المندهشة اللاقطة كان هو المسيطر على منظور الراوى، ولأن الكاميرا ـــ ومن يقفـون وراءها ـ لا يمكـن لهم الحفاظ على هـذا الطابـع فإن عجينة الأحداث قد أصبحت منقوعة بمرارة الكبـار ومصبوغة بألوانهم، مما يجعلها محددة واضحة من ناحية ومفـرغة من عذوبتها الطفولية من نـاحية أخرى، ولعل العنوان هـو الذى يمثـل قسوة هـذا التحول، فعندمـا كان يقـول الراوى «خـالتى صفية» مـع أنها لاتكبره إلا بعدة سنـوات وتمثل نمـوذج الفتاة النـاضجة الحسنـاء بالنسبة له، حتى يقع فى حبها بنفس الطـريقة الأليفة التى يحب بها « فاتن حمامة» فيستشعر فى قـربها حنانا غـامرا ودفئا عاطفيـا وديعاقبل أن يغير الحقـد سحنتها،

عندما كان يقول عنهـا « خالتى » فإنه يرسم المسافتين العـائلية والعمرية الودودتين بينهما ، أمـا عندمـا تحتفـظ الحلقات للبطلـة بهذا اللقب فـإنـه يصبح غير مـلائم ولامبرر، فليست صفية خالة للكاميرا ولا لفريـق التأليف الجديد، وليست الممثلة البارعة «بـوسى» فى سن يجعلها خالـة لأى واحد ممن يقفون أمامهـا وحولها ، الأمر الذى يكشف عن هذه المفارقة الناجمة عن انتقال المنظور من الصبى بعالمه الباطنى الجميل إلى الرصـد الخارجى مع الحفاظ على التسميـة الأدبية ، وكأن هذا الـوسيط الثقافى الجديد وهو يحاول أن يمتص شهد الأدب ويـذيبه فى خلاياه لا يستطيع أن يتمثله بكامل حلاوته ، فيعتصر منه قطـرات يسيرة يعيد صبها فى قنواته التواصلية دون أن يستطيع الحفاظ على ملمسها الناعم أو طراوتها المحببة .

لوازم التليفزيون :

عند انتقال الأدب إلى التليفـزيون لابد أن يمر بعملية « تكييـف» فنية ، تخضع فيهـا المادة الإبـداعية المكتـوبـة لشروط النقـل البصرى عـن طـريقى السينـاريـو والإخراج ، لكن ليس من الضرورى أن يقترن ذلـك بنوع من «التكلف» الذى يغير النسق الأدبـى بجملته ، ويفـرض عددا مـن اللوازم التـى تصبح بمثـابة التقـاليد شديدة الوطأة ، خاصة إذا كان هناك هامش من المرونة وحرية التصرف فيها يخفف من آثارها . وسأقصر حديثى على ثـلاث لوازم تمس نص بهاء طاهر بشكل لافت وهى :

ـ التحليـق ، وأقصد به تحويـل الرواية إلى حلقـات مسلسلة ، وهو أمـر لامفر منه ، ويمضى متسقا مع طبيعة العمل الأدبى ومتجاوبا مع تكوينه المفصلى عندما يكون مفعما بـالأحداث والتحـولات اللافتـة فى المواقف الإنسـانية ، بحيـث تتوزع التفاصيـل التى تحتشد فى العمـل فتملأ كـل حلقة بنصيبها العـادل من المتغيرات حتى تصبـح بنية جزئيـة غير مفرغة تتمتع بلـون من الاستقلال النسبـى والاتصال الكلى بالبنية العامة عبر الخيوط الأساسية ، لكن عندما يكون العمل رفيع المستوى

شعريا يتوزع على دواخل الشخوص ويحلل المواقف ويصنع عالمه الغنى باللحظات المرهفة دون ازدحام بالأحداث الخارجية فإن محاولـة « مطه» وإعادة شحنه بمشاهد خارجة عنه تسفر عن تبديل دلالتـه وتغيير إيقاعه الأدبى، خاصة عندما نصرّ على الوصـول بعدد الحلقات إلى رقم محدد سلفـا، وتلعب الاعتبارات الاقتصـادية دورا هاما فى هذا الصـدد، عندئذ يتقلص منسوب الفن التليفزيـونى ذاته، ويستفحل دور الإعلان حتـى يصبح هو المقصـود بالعرض، ويضطـر المشاهد لتجـرع كأس الدعـاية المرير حتـى ينعم بمتـابعة الحلقات، فـإذا ماوجدهـا ضامـرة مكرورة، لاتقدم لـه لوحة متشابكـة من المشاهد المفـاجئة والأوضاع المتطورة أصيـب بخيبة الأمل واقتصر اهتمامه على الصبر حتـى يرى نهاية الأمر. وأحسب أن الـدراما التى تكتب خصيصا للتليفزيون وتفصل على مقاسـه تصبح أكثر تكيفًا مع شروطه، أما الأعمال ذات الأصل الأدبى فليس من اللازم أن نتكلـف توزيعها على هذا الصدد الطـويل مـن الحلقـات، ويمكن أن تتمفصـل فى عـدة أجـزاء مكثفة تحتفـظ لها بإيقاعهـا الدرامى، مع هش « ذبـاب » الإعلان عنها بقدر الإمكـان حتى لايفسد مذاق عسلها الرائق ويشوه لحظة تلقيها جماليا.

ـ أما اللازمة الثانية التى أخـذت تتفاقم فى المسلسلات المصرية فهى « الترنيم» ووضع الألحان والأغـانى المصـاحبة لـلأعمال الفنية، وهـى تختلف عـن الموسيقى التصويـرية الـراقية التى تترجم خفقـات الروح وتعبر بنعـومة بـالغة عما لاتقـوى الأشكال و لا الكلمات على أدائه، أما الإصرار على نقل « زفة المولد» بكامل هيئتها واعتبارها طقسا ملازما للأداء الفنـى فقد يكون مبررا فى بعض الأعمال ذات الطابع الغنـائى الشعبـى دون أن يصبـح ضرورة متكلفـة فى كـل عمـل نـاجـح ومظهـرا للاحتشاد الفنى له، ومع أننى ـ مثل كثير غيرى ـ من عشاق صوت محمد الحلو بما فيه مـن شجن أصيـل وهو يتغنـى بالأبيـات الشعريـة البديعـة فى «خالتـى صفية والديـر» إلا أنه كـان يكفى أن تنساب بعـض ألحان الربابـة التى ذابـت فيها روح حـربى دون أنـاشيد جماعيـة طاغيـة أو غير ذلك مـن فنون التصـوير الموسيقـى، وأخشى أن تصبـح هذه الطـريقة مـوازية لما حـدث فى المسرح المصرى من تغلـب

الرقص والغناء عليه وتهميش دور الحوار الفكرى والإشارات الثقافية فيه لتحل محلها الإيماءات الجسدية و«السخسخة» الغنائية، وإذا كان دور الغجر قد تضخم هنا لينبثق منه الغناء فإن الترنم المطول باسم حربى يعطى طابعا ملحميا مضادا للنسيج الدرامى فى الرواية الأصلية.

- وتأتى اللازمة الثالثة لتساعد على تسطيح العمل الدرامى وفقده الحدة الضرورية، وتتمثل فى «طمس» العلاقة بين الخاص والعام فيه بقدر الإمكان حتى يتخفف من الجانب المتصل بالنقد السياسى طبقا للاستراتيجية الإعلامية المسالمة. وقد أدت غلبة هذا الاتجاه فى الأعمال التليفزيونية إلى تقديم تمثيليات «ممسوحة» لا يبدو عليها أنها تحمل الطابع التاريخى للزمن الذى تدور فيه، بحيث تقتصر رؤيتها على نطاق الحجرة التى يدور الحديث فيها، مع أن الشرط الضرورى للأعمال الفنية الحقيقية هو بروز جدلية الخاص والعام، والعثور على الشرايين المفتوحة بين نبض الحياتين العائلية والاجتماعية فى إطارهما الكلى الشامل. ورواية «خالتى صفية والدير» تضع للفصل الثالث فيها عنوان «النكسة» لتجسد أثر هزيمة يونيو فى تيار الحياة المصرية فى قاع الصعيد والهزات التى نجمت فيه إثر الدوامة الوطنية المدوخة، ومع أن ذلك لايمثل منعطفا حاسما يتبدل به مصير الأحداث الخاصة إلا أنه يكشف عن بعض الأسباب العميقة لهذه النكسة، فعندما يرفض كبار المسئولين الاستمرار فى التعبئة العسكرية لجمع الشباب ويصبح همهم الحفاظ على المظاهر فحسب ويقاومون فكرة إدماج «المطاريد» فى المقاومة الشعبية يفضحون نقاط الضعف فى علاقة السلطة بالشعب، وقد عبرت الحلقات على هذه الأرض المتفجرة بخفة وسرعة حتى لاتثير كوامن نقد الماضى ونبشه مما أدى إلى شحوب الطابع السياسى العميق للرواية واقتصار بؤرتها على تيمة الثأر الفردى مع الإشارة الخاطفة للثأر الجماعى الأشد ضراوة ومطالبته بالرىّ، ولو استطاع المخرج أن يبسط بعدا رمزيا فى شخصية صفية يوحى بالربط بين العام والخاص لقدم رؤية خصبة فى قراءة الرواية أشد نفاذا إلى قلب الصراع فيها وتمثيلا لعالمها.

وإذا كان تقليص الإشارات السياسية والثقافية وحذفها فى بعض الأحيان يعوضان عمليات المط والتطويل فإن التليفزيون يصبح بالنسبة للنصوص الأدبية مثل هذا السرير الأسطورى الذى كان يعاقب عليه المذنبون بالرقود فوقه، فإن كانوا قصارا شدت أعضاؤهم لتدرك أبعاده وإن كانوا طوالا بترت الزوائد الفائضة عنه إمعانا فى التكيف مهما كانت النتائج.

دوائر الثنائيات :

فإذا عدنا إلى العالم الذى تبنيه الرواية لندرك الفارق بينه وبين الحلقات وجدنا أنه يتألف من عدد من الثنائيات الظاهرة والباطنة، فصفية هى القطب الأول منذ أن كانت فتاة عاشقة فى خفر وحياء، حتى إذا تقدم لها حربى ـ لا ليخطبها لنفسه كما كانت تتمنى ــ بل لخاله القنصل الأرمل الذى يكبرها بعدة عقود لم تستطع أن ترد له طلبا مادام يرى ذلك، وتنقلب إلى زوجة شديدة التفانى والإخلاص، فهذه خلال المرأة الوفية الأمينة على بنية الأسرة، وتأمر جسدها أن ينشق كى ينبت للقنصل الولد الذى يبتغيه، لكنها تضمر حقدا مضاعفا على حربى مختزنا فى كيانها بمقدار ما كانت تتفتح له، فا لطرف الآخر المقابل لصفية هو حربى فى حالاته العديدة، فى انصرافه عنها إلى « أمونة » الغجرية، فى حرب القنصل له حتى يجبره على قتله دفاعا عن النفس فى مشهد أليم يقضى بعده زهرة عمره فى السجن حتى إذا خرج كان الدير هو المكان الآمن الذى يحتويه.

وإذا كانت صفية توضع فى مقابل الدير فى عنوان الرواية فإنها تأخذ هذا الموقع المضاد باعتبارها حاملة تقاليد الثأر المروعة، فهى ليست بديلا عن المسجد الذى يختفى من خارطة التقابلات المنظورة، ليلقى بظلاله على شخصية الشيخ إبراهيم الذى ينطق بلسان العقل والحكمة والدين، ويرى فداحة الإرث القديم فلا يقوى على استئصاله، لأن بنية وعى المرأة جاهلية، هى التى تحافظ بصلابة شديدة على التقاليد، تستوى فى ذلك المرأة التى قدر لها أن تكون حاملة المطلب الدموى مع

زوجته ذاتها التى تتعاطف معها وتدافع عنها . وإذا كانت طبقات السواد التى تتراكم فى وجدان صفية تحيل الحب إلى مقت شديد للذات ورغبة عارمة فى الانتقام للأنوثة من الرجولة المهدرة فإن موقف بقية النساء فى مشايعة قوانين الثأر دون أدنى تردد يعنى أن دونية المرأة فى صعيد مصر، حتى ليصبح مجرد إطلاق اسمها على الرجل معادلا لقتله ، هى المسئولة عن هذا التصلب الملتاث .

من هنا فإن مايراه الشيخ إبراهيم من أن الطريق للتغيير لابد أن يمر بعملية تحديث شاملة فى التربية والثقافة والتعليم للصبية جميعا يشمل كلا من الذكور والإناث، ولو كانت صفية فتاة مثقفة لعرفت كيف تحافظ على حبها قبل أن يتحول إلى قوة انتقامية مدمرة تلغى حدود الإنسان عندما تحيله إلى حمار كى يتعلم ابنها تحقيره ويتدرب على تصفيته، فصفية إذن ـ على جمالها ووفائها و إخلاصها ـ تجسيد لهذه التراكمات، وقد كانت الحلقات أمينة لروح الرواية فى تمثيل هذه الطبيعة المصمتة لشخصية صفية حيث لم تسمح لها بأن تشف عن حبها العارم لغريمها سوى فى هذيان النزع الأخير، عندما أخذت تقول « لو جاء حربى يطلبنى فقولوا له إننى موافقة، ولا يهمنى المهر » عندئذ يدرك المشاهد بأثر رجعى أن رغبة الانتقام لم تكن للقنصل وحده و إنما لحبها الموءود .

أما الدير فهو مركز الثقل الثانى فى رؤية هذا العالم ، فالرواية تجعله دار السلام، تتبخر عند عتباته صراعات العالم الخارجى وتناقضاته الحادة، فرهبانه قد استقالوا من الحياة وآثروا الخلود إلى السكينة العابدة فأصبح المكان واحة مثالية للعزلة، ومن ثم فإن خيوط المودة التي تمتد إليها من الخارج، متمثلة فى علبة كعك العيد المهداة من الجيران المسلمين فى مقابل البلح المسكر الذى يهدى إليهم بدورهم ترسم إطارا نموذجيا لصفاء الوحدة الوطنية وتآلف المسلمين والأقباط على أرض مصر، وإذا كان الواقع ينبئنا أن هذا الوضع واستمراره إنما هما من قبيل الأمنيات العسيرة التى تحتاج إلى جهد حقيقى وموصول لتجسيدها ، فإن المراوغة التى تلجأ إليها الرواية وتمضى على إثرها الحلقات تتكشف عن مثالية أخرى، إذ لا يفكر فى اقتحام هذا الحصن ونهب ذهبه من زمرة المطاريد الخارجين على القانون

سوى « حنين » ــ يهوذا الخائن ـ الذى يلقى جـزاءه مرتين إحداهما بطلقـة رصاص تصيب رجله من فارس ـ زعيم المطاريد الشهم الذى يكبر الصداقة ويقدس حرمة الدير ـ والأخرى تصيـب قلبه من يد حربى الذى نعم بسلام الـدير وحمايته عندما أعلنت القرية بزعامة صفية الحرب عليـه وسعت لسفك دمه منتهكة عرفا لتحقيق عرف آخر .

على أن التليفزيون لايستطيع الحفاظ على مجموعـة الإشارات الثقافية والتاريخية التـى تتضمنها الـرواية عـن الديـر وتغير طبيعة الحيـاة فيه ، كما يجعـل خفة عقـل المقدس « بشـاى » ـ الحارس المزارع الحكيـم ـ رد فعل مبـاشر لموت حربـى ، مثل فجيعة المطاريد المفتعلـة فى صديقهم ، ومثل انطفاء شعلة صفيـة بعد فقدان مبرر وجودها فى نهاية ميلو درامية تجعل الموت الطبيعى فجيعة تخل بناموس الحياة .

وبوسعنـا أن نوجز أهـم النتائج المترتبة على انتقـال هذا النموذج الأدبـى الرائع العميق إلى شـاشة التليفزيـون أنه ضحى بطـرف من شعـريته السردية ليضمـن له شعبية جماهيريـة طاغيـة ، وركز على إبـراز عملية الثـأر التقليديـة التى استنفـدتها السينما من قبـل ، فى إطار الفكـرة الثابتـة المدمرة عنـدما تتبلـور فيها بنيـة الوعـى النسائى المتصلـب مستبعدا احتمالات اختراقهـا بأبعـاد رمزيـة وطنية فى شخصيـة صفيـة ، ومارس ألـوانـا من الحذف والإضـافـة تتغير بها طبيعـة الدلالات الأدبيـة لتخضع للتعليب البصرى بلوازمه التقنية وشروطه الإعلامية التى لاينبغى أن نتعامل معها باعتبارها قدرا ثانيا لامفر منه ، بـل نعمل نقديا على تطويرها لتسمح بهامش أوسع مـن حريـة الإبداع والإتقان الفنـى . وأملى أن ترى رائعة بهاء طـاهر التـالية «الحب فى المنفى» النـور على شاشة التليفـزيون مـع الحفاظ على شعريتهـا وأبنيتها الدلاليـة الجوهرية فى عـدد من الحلقات الملائمـة لطبيعة تكـوينها بحيث يـرتقى الإنتاج التليفزيونى بالتكيف مع الأدب ولايكرر تجربة السينما فى اختزاله وابتذاله .

نموذج القراءة عند طه حسين

القراءة فعل خلاق، وليست عملا سلبيا يقتصر فيه المتلقى على قبول دلالة جاهزة ترف كالوردة التى تنتظر من يقطفها على سطح الكلمات. هكذا ينبئنا النقد الحديث؛ فالقارئ ـ خاصة للنصوص الأدبية ـ شريك مؤسس فى إنتاج معناها، يبذل جهده ويوظف خبراته ومعارفه كى يدخل طرفا حقيقيا فى لعبة المجاز والرموز، يمنح بقدر ما يأخذ، ويكتشف كل مرة يقارب فيها النصوص شيئا جديدا لم ينتبه إليه من قبل؛ لأن جهازه المفاهيمى وحساسيته الجمالية وطاقاته التخيلية لاتتجمد عند نقطة واحدة. ولا يمكن أن يؤدى ذلك إلى ضياع حقيقة النص وتشويه ماهيته كما يخشى المتوجسون من تحول المفاهيم والمصطلحات النقدية، فجزء من هذه الحقيقة كامن فى الاستجابة الحارة المتدفقة لما تشير إليه اللغة أو تحرض عليه، وماهيته تتجلى فى الرصيد الموازى له فى بنوك الإبداع والمعرفة، وطه حسين نموذج خصب ومتجدد لاختبار مفاهيم القراءة وأنماطها، فهو حالة خاصة وبارزة لما يفعله القارئ العصرى فى تراثه وواقعه حيث يعيد النظر فى كل شىء، يرفض المسلمات حتى ينشئ مكانها منظومة أخرى من المبادئ التى تحمل تناقضها فى صلب كيانها، فيعود إلى إقرار بعض ما أنكر وإنكار بعض ما أقر فى حركة دائبة هى الشاهد الوحيد على حيويته وتوهج حقيقته الثقافية والإبداعية معا.

لكننا قبل أن ندخل عالمه يجمل بنا أن نتوقف قليلا لقراءة أسطورته، وتتمثل فى الدرجة الأولى فى تغاير الدال والمدلول، فقد كان المفترض فيه أن يكون واحدا من الأزهريين المكفوفين المشتغلين بالدين والمنكفئين على ذواتهم؛ ينحصر عالمهم وطموحهم فيما تقع أيديهم عليه لايشعر بهم أحد ولا يتركون أى أثر، لكنه مزق إطار هذه الصورة التقليدية ليقدم نموذج الدكتور المثقف العالمى المشتغل بإصلاح

الدنيا وتحريك المجتمع وقيادة الفكر والثقافة . ترك قراءة القرآن فى المآتم واشتغل بالسياسة والأحزاب وإدارة الحياة الجامعية ، نبذ العجز والزهد وتحدى القيود ليفجر أكبر طاقة روحية يمكن للأدب أن يضىء بها الحياة ويعيد تفسير الكون والتاريخ . أصبح أسطورة حياتنا الأدبية والثقافية والتعليمية فى القرن العشرين ، المثل الأعلى للشباب ، وحتى للبنات ـ كما تقول نوال السعداوى فى مذكراتها ـ بنظارته الداكنة وبسمته الماكرة وصوته الأجش الهادئ العميق ، وقد كان توفيق الحكيم عندما يريد أن يحدد المسافة التى تفصله عنه والناجمة عن هذه المفارقة الكبرى يصفه دائما بأنه « الشيخ طه» كى يذكرنا بأنه على عكسه « أفندى أصيل» لم يضع العمة على رأسه فى يوم من الأيام . وهاهى أسطورة طه حسين مازالت مشتعلة بعد قرابة ربع قرن من وفاته ، وتعقد المؤتمرات المحلية والدولية لذكراه وحتى لذكرى أحد كتبه ، نقيس بها حركة الزمن والأفكار، ونطرح عليها قراءاتنا للثقافة والعلم والحياة والفن كى ندرك موقعنا فى مدار النهضة وفلك التقدم ، كى نتأسّى به أحيانا ونأسى له أحيانا أخرى ، كى نفهمه مرة ونفهم أنفسنا مرات ، كى نقرأه طورا ونقرأ ذواتنا فيه أطوارا أخرى على حد عبارته الأثيرة .

كسر التماثيل :

على أن أجمل مافى هذه الأساطير الجديدة هو أننا نصنعها ثم نأكلها بعد ذلك . نقيم لها التماثيل ولانلبث أن نكسرها عند الضرورة فوهم الخلود وثبات القيمة مدمران لحيوية الشعوب ، ونقد الرموز وتفريغها من المعنى خطوة ضرورية لإعادة شحنها بمعنى جديد يتناسب مع كل مرحلة . وزالت أذكر عندما كنت شابا أدرس للدكتوراه فى أسبانيا خلال الستينيات ، وتوطدت علاقتى حينئذ برسام أمريكى اعتنق الإسلام وتخصص فى رسم لوحات رقص الفلامنكو ومصارعة الثيران ، وعقدت معه صفقة نلتقى بمقتضاها مرتين فى الأسبوع ليتمرن على اللغة وأتمرس بنطق الإنجليزية فى منزله الذى بناه من مخلفات القصور العربية الأندلسية ، وحدث فى تلك الفترة أن انتشرت قصة علاقة جاكلين ـ التى كانت

لاتزال تسمى كينيدى ـ بالمليونير اليونانى أوناسيس، وأبديت أسفى الشديد لتحطم الصورة التى رسمت لها فى الوفاء الوقور والحزن الجميل على الرئيس الشاب المخطوف غدرا، وإذا بصديقى الفنان يقول لى بإنجليزية أحاول الإحاطة بها: على العكس من رأيك تماما، هذه الأساطير الجديدة لا بد من إبطالها، نموذج الوفاء غير حقيقى فى المجتمع المعاصر وهو أكذوبة صحفية كما أن صورة كينيدى ذاتها أكذوبة، ومن الخير لنا ولتيار الحياة ذاته أن نتعود الصدق والنقد وهتك الهالة التى تحيط بالشخصيات المحبوبة. عندئذ أدركت أحد الفوارق الجوهرية بين مجتمعاتنا العربية وثبات القيم فيها، وتلك المجتمعات الغربية التى لاتنظر إلى الماضى وهى تلهث فى حركتها للمستقبل، وأدركت أننا فى اليوم الذى نكسر فيه بعض تماثيلنا السياسية والثقافية نكون قد أصبحنا على مقربة من إيقاع الحياة المعاصرة فى العالم اليوم.

والكتاب الذى احتفلنا بمرور سبعين عاما على صدوره لطه حسين وهو «فى الشعر الجاهلى» خير دليل على الطبيعة الموقوتة لقيمة التماثيل الكبرى فى الحياة العصرية، فالمقولات التى يتضمنها فى جملتها لم تعد لها أهمية تذكر الآن، فإنكار الشعر الجاهلى برمته لم يهد يهز شعرة فى مفرق أحد، على حد عبارة المتنبى المتجبر، والقضية الأساسية فيه وهى تحرر البحث العلمى من سيطرة الفكر التقليدى أصبحت مسلمة لايناقشها عاقل مشتغل حقيقة بالبحث والعلم، لا بالأيديولوجيا والتضليل، وتعدد صور المعرفة دون تداخل بينها أو هيمنة لأحدها على المجال الآخر أصبح من الأولويات المعترف بها، فالمؤرخ يقيم تصوره للماضى على أساس النقوش والآثار والدلائل المادية التى تنتج علما يخضع للتكذيب والتعديل يوما بعد يوم فى معرفة نسبية متنامية، وهذا لاشأن له بالدين ومعتقداته الراسخة المستقرة، وقد مضى عصر افتعال التعارض بين العلم والدين وتقييد حركة الأول باسم الثانى، فسباق المعرفة العصرية وضرورة دخولنا دائرة إنتاجها يجعلان إحداث هذا التعارض تدميرا للثقافة العربية ورهانا خاسرا على مستقبلها لا يمكن التسامح فيها. فقراءة طه حسين لتاريخ الشعر الجاهلى على ما أثارت من حساسيات قد

دخلت صلب الفكر العربى المحدث وتجاوزها الباحثون من بعده ، لايمكن أن تظل نموذج القراءة المستقبلية للتراث القديم ، أصبحت فى ذمة العلم بما استحدث بعدها من تصويبات واكتشف من معلومات وبيانات ، مما يجعل قيمتها تاريخية فحسب ، ترتبط باللحظات الثورية فى حياة مصر وسعيها إلى التحرر والتقدم إلى الاستقلال عن الماضى وعن الغير ، وإلى الاشتباك فى الآن ذاته مع حركة التقدم المعرفى فى العلوم الإنسانية والطبيعية ، والمساهمة الفعالة فى تنميتها والإفادة العملية من معطياتها التى تنتظم مستويات الحياة بأسرها .

صور القراءة :

يعود طه حسين عام ١٩٥١ إلى تقديم طبعة ثانية من كتابه الأول الذى كان أطروحته للدكتوراه فى الجامعة المصرية « تجديد ذكرى أبى العلاء » فيكتب بعد أن بلغ الثانية والستين من عمره شارحا السبب الرئيسى فى إعادة نشره لأنه « يمثل طورا من أطوار حياتى العقلية وأنا رجل شديد الأثرة ، أحب أن أكون واضحا لمعاصرىّ ولمن يجيئون على إثرى من الناس وضوحا تاما فى جميع ما اختلف على نفسى من الأطوار ، وهذا الكتاب يمثل حياتى العقلية فى الخامسة والعشرين ، فلا بأس بإظهار هذا النوع من الحياة للناس » .

ومعنى هذا أن الجهد العلمى البارز فى تأليف الكتاب والالتزام فيه بشروط المنهج التاريخى الدقيق لايجعلان مزيته أنه يقدم صورة لأبى العلاء المصرى مهما بلغت درجتها من الوضوح والصدق ، بقدر ما تصبح أهميته ذاتية خاصة لدى طه حسين ؛ يسجل طوره وهو فى الخامسة والعشرين من عمره ، لم يختلف إلى غير الأزهر والجامعة المصرية من بيئات أكاديمية ولم يعرف سوى المجتمع المصرى وأفكاره أوائل هذا القرن ، فالكتاب على هذا صورة للمؤلف وقراءة نموذجية عاكسة لصاحبها تبرز فيها شخصيته وخواصه العقلية والنفسية أكثر مما هو صورة لموضوعه الذى يبحث فيه ، أى أن الذكرى التى يجددها هذا الكتاب ليست فى حقيقة الأمر ذكرى أبى العلاء بقدر ماهى ذكرى طه حسين نفسه فى هذه المرحلة

المبكرة من حياته ، وما يؤرخ له فى الواقع ليس الشعر العباسى كما تبلور فى أفق المعرى وإنما هو رؤية طه حسين وأبناء جيله لهذا الشعر وحساسيتهم تجاهه وطريقة تذوقهم له والقضايا التى تشغلهم عند قراءته وإعادة تشكيل عالمه .

ولأن طه حسين كان يؤمن كما يقول فى مواقف عديدة بأن الحياة فى تغير مستمر والعقل فى رقى متصل ، والإنسان متواضع مهما تبلغ به الكبرياء فإنه يرى أن القراءة لاتمضى على نسق واحد ، ولا تعنى قبول مايسطره الكتاب والتسليم به ، بل تتطلب اتخاذ موقف نقدى مما نقرأ « فليس على النوابغ بأس ألا نقبل منهم كل ماتركوا لنا ، وإنما علينا نحن البأس كل البأس ألا نقرأهم ولا نفهمهم ولاننقدهم ، ولا نصدر فى حكمنا عليهم عن القراءة والنقد والفهم » .

وفى حديثه عن صوت أبى العلاء ـ هذا الذى أطال صحبته ومعاشرته ـ يربط طه حسين بين حرية القارئ فى القبول والرفض ومستويات الكتابة ذاتها فيما تتطلبه من درجات المعرفة لدى دوائر القراءة المختلفين قائلا : « قد عرفت أبا العلاء إلى خاصة الناس وأحب أن أعرفه إلى عامتهم . . فلو نشرت اللزوميات فى عامة المثقفين لما فهمها أكثرهم ، لأن أبا العلاء لم ينشئ اللزوميات لعامة المثقفين ، بل لست أدرى ، لعله أن يكون قد أنشأها لنفسه وللذين يرقون إلى طبقته من أصحاب العلم الكثير والبصيرة النافذة » .

فإذا كان للنصوص مستوياتها فى الكثافة والخفة ، فى الصعوبة واليسر ، فى الابتلاء بالإشارات الثقافية والإيماءات التاريخية والاكتناز الدلالى فإن القراءات التى تسبح فوقها لابد أن تكون بدورها ذات مستويات عديدة ، وبوسعنا أن نضيف اليوم بمصطلحاتنا المحدثة أن هذه المستويات تختلف طبقا لمدى اتساع « أفق التلقى » أو « الانتظار » أى بمدى تراكم الخبرتين المعرفية والجمالية لدى القارئ ، ومدى قدراته على استيعابه وفك شفراته المتشابكة .

وعلى كثرة ما يتحدث طه حسين عن العلم ومشروعه وشروطه ومناهجه فإن إدراكه العميق للطابع الإنسانى لعمليات القراءة كان يعتبرها دائما أمرا آنيا يخضع للصدفة ويتشكل حسب الوقت والمزاج ، ويتبع فى الدرجة الأولى الموجهات

الفاعلة فى حركة المجتمع وظروفه المكانية والتاريخية ، ففكرة الصدفة هى الهامش الصغير للحرية التى يمارسها القارئ فى الاختيار اعتمادا على حدسه وشعوره الباطنى. ويتمثل طه حسين بكلمات الشاعر الناقد الفرنسى الشهير « بول فاليرى» فى حديثه عن الفنان التشكيلى « ديجاس» قائلا « ليست حياة رجل من الناس آخر الأمر إلا مصادفات يتبع بعضها بعضا ، وإلا استجابات تقريبية للأعراض الطارئة « هذا الجمع الدقيق بين الحرية والضرورة فى مفهوم الصدفة المحسوبة هو الذى يتمثل فى الفعل الثقافى الإبداعى فى جوهره.

وهنا نلاحظ ضيق المسافة الفاصلة بين القراءة والكتابة عند طه حسين ، فكلاهما يجسد الآخر ويتجلى فيه ، ليست القراءة لديه سوى هذا الصوت الهادئ الذى يتناهى إليه من جليسه ، كما أن الكتابة تتمثل بدورها فى هذا الصوت الواضح العميق الذى يتدفق منه إلى هذا الجليس ذاته فى لحظات أخرى ، الأمر الذى يجعل الشخص والفضاء حاسمين فى تشكيل كل من القراءة والكتابة فى فعل متجانس متوحد لديه ، يخضع لتأثير الزمان والمكان ويعد صورة للشخص فى وقت محدد، تنطبع بحالاته وتخضع لتقلباته. يقول طه حسين فى مقدمة كتابه «من بعيد» الذى أملاه فى أوربا. « قد يظهر للنظرة الأولى أن بعد المكان لا يؤثر فى كتابة الكاتب، ولكنك إذا قرأت هذه الفصول فستتبين فى غير شك أن النأى عن الدار والتنقل فى أقطار الغربة يثيران فى نفس الكاتب من العواطف والخواطر مالا تثيره الإقامة والاستقرار، وهما يهيئان تهيئة خاصة للشعور والحس ، وللتفكير والتعبير مالا يستقيم له حين يكون مقيما مستقرا فى داره بين أهله ومواطنيه يرى فى كل يوم مثل ما كان يراه من قبل لاتكاد تختلف الظروف التى تحيط به إلا اختلافا يسيرا بطيئا لايكاد يحس». وإذا كان بعد المكان يعطى طابعا خاصا لكتابة الكاتب فإن لايلبث بدوره أن يصبغ قراءة القارئ بلون مميز، فما نقرأه فى السفر يختلف عما فقرأه فى الإقامة ، وهكذا بقية أحوال الإنسان وظروفه الحياتية المتغيرة.

أدب القراءة :

ومن أهم الملامح المميزة لنموذج القراءة عند طه حسين أنه ـ وهو الوجه الآخر

للإملاء / الكتابة يعد من قبيـل الأدب وسمات الأدباء، فأظهر خصائص الأديب عنده حـرصه على أن يصـل بين نفسه وبين النـاس، فهو لا يحس شيئـا إلا أذاعه ولايشعر بشـىء إلا أعلنه، وهـو إذا نظر فى كتـاب أو خرج للتروض أو تحدث إلى الناس فأثار شيء من هذا فى نفسه خاطـرا من الخواطر أو بعث فى قلبه عاطفة من العواطـف أو حث عقله على الرويـة والتفكير لم يسترح ولم يطمئن حتى يقيـد هذا الـرأى أو تلك العـاطفـة أو ذلك الخاطـر فى دفتر مـن الدفـاتـر أو على قطعة مـن القرطاس كما يقول فى مقدمة « أديب ».

ومعنى ذلك أن دائرة التـواصل الأدبى إنتاجـا واستهلاكا؛ كتابـة وقراءة، هى دائرة الحياة الأدبية، وهى شديدة التوازى والالتصاق بالحياة اليومية، فالذين يقعون ضمنها يعيشـون للأدب وبـالأدب، سواء كـانوا عنـد طرف الإنتـاج أو التلقى، فالأديب يمارس حياة عامة بمقدار ما يمارسها القارئ عندما يتصل بعمله .

وبالإضافة إلى ذلـك فإن هناك مفهوما آخر فى نظريـة القراءة أوشك طه حسين أن يقترب منه فى ممارساته العملية التى كان يسجلها بعضوية شديدة، وهو مفهوم « نقطة الرؤيـة المتحركة » الذى يعد فكـرة ضرورية لتوصيف عمليـة التلقى الأدبى بدقـة؛ إذ إن النص فى حقيقة الأمـر لايمثل سـوى مجرد افتتاحية لإنتـاج المعنى، وحالات الكفـاءة الفردية للقراء هـى التى تؤدى إلى « تجهيز» العمـل الأدبى، وعلى التحليل أن يشرح أفعال الفهم التى تتم بها ترجمة النص إلى وعى القارئ. ولسنا فى موقف يسمح لنا أن نتمثل النص فى لحظة واحدة، على عكس مايحدث عند تلقى الأشياء المادية، وبهذا فـإن النص يختلف عن الأشياء التـى نتلقاها باعتبـارها كلا أمام نظرنا فى أنـه لا يمكن انفتاحه كموضوع إلا فى المرحلة النهـائية للقراءة، وهذا مايحدد خصوصية فهم الموضوعات الجمالية للنصوص الأدبية .

هذه النقطة المتحركة فى رؤية الأدب هى التى يشير إليها طه حسين مثلا عندما يكتـب فى ختام صحبتـه للمتنبى قـائلا « إنما أريد أن ألاحـظ أن هذا الكتـاب إن صوّر شيئا فهو خليق أن يصورنى أنـا فى بعض لحظات الحياة أثناء الصيف الماضى أكثر ما يصور المتنبى.. كما أن ديوان المتنبى إن صـور شيئا فإنما يصور لحظات من

حياة المتنبى لا أكثر ولا أقل . كما أنك لا تستطيع أن تزعم أنك تستخلص من هذا الكتاب صورة صادقة لى تطابق الأصل وتوافقه ، بل لا تستطيع أن تزعم أنك قادر على أن تستخرج من كتبى كلها صورة صادقة لى تطابق الأصل وتوافقه ، فأنت كذلك عاجز عن أن تخرج من ديوان المتنبى صورة صادقة تلائم حياة المتنبى كما كانت تجرى فى النصف الأول من القرن الرابع الهجرى » .

ومع ما فى هذه النظرة من طابع تجريبى يرتبط بفلسفة الظواهر التى سادت طيلة القرن العشرين فى التحليل الجمالى ، فإن طه حسين قداستقاها من خبرته المباشرة فى ممارسة لحظات القراءة النقدية وتأملها باعتبارها لحظات وامضة سريعة ، تتقاطع بالصدفة مع نتاج لحظات أخرى وامضة فى الكتابة الأدبية الشعرية والنثرية ، فينجم عن هذا التقاطع فعل إبداعى خلاق مكتمل الدائرة فى شبكة التواصل الإنسانى ، يخضع بدوره لد رجات عديدة من التى هى بين الطرفين ، ويفضى فى حالات كثيرة إلى التحاور والتجاوز، تتجلى فيهما الذات عبر الموضوع ، ويتكور فيهما الخلق الإبداعى للإنسان وهو يعيد تشكيل الكون بالكتابة ، وتشكيل الكتابة بالقراءة ، فى نموذج متعدد المستويات يشف عما يفعله الفن فى حياتنا عندما يجعلها أثرى وأعمق وأكثر امتلاء بالمعنى والجمال .

الأسلوب السينمائى فى شعر أمل دنقل

كلام الصورة :

كان الشعر دائما « صورة الكلام» الناجمة عن اتساق أوضاعه اللغوية ، بحيث تأتى مباطنة لأشكال إيقاعية جميلة ، ومحققة لبعض اللمحات المتخيلة كأنها مرئية . غير أن كثافة حضور الصورة فى العصر الحديث ، وإلحاحها على ذاكرة المبدع والمتلقى ، بعد أن أصبح الفن السابع « السينما» وولداه « التليفزيون والفيديو» غذاء يوميا لكل البشر ، قد خلقا وضعا جديدا احتلت فيه العناصر المرئية بؤرة حافزة فى تكوين « المتخيل الشعرى» ، بحيث تعززت بطريقة حاسمة « ثقافة العين» وفرضت نتائجها على تقنيات التعبير الفنى فى الشعر ، حتى استحال لدى بعض كبار المبدعين إلى « كلام الصورة» .

ولعل أمل دنقل ـ فى قراءتنا المتجددة له ـ أن يكون نموذجا مبكرا لهؤلاء المبدعين المحدثين ، الذين استوعبت حساسيتهم الجمالية تلك المتغيرات النوعية فى المتخيل الفنى ، واستطاعوا أن يترجموا وعيهم بها إلى تقنيات . خاصة أن خبرته العميقة ومعايشته الحميمة للغة التراث العربى وإيقاعاتها الكلاسيكية قد جعلتاه قادرا على صناعة هذا « المزج» بين صورة الكلام المعهودة وكلام الصورة الجديدة . وظلت هذه النقطة الحادة تستقطب طاقته وتمثل بؤرة انصباب أسلوبه ، دون أن تنازعها عوامل أخرى تطغى عليها وتزيحها أو تشتتها كما حدث عند « نزار قبانى » الذى تمثل قبله مقتضيات التعبير السينمائى الحركى ، ووظفها بشكل ما فى قصائده الأولى ، لكن شبقه الحسى وافتتانه بظاهر الأشياء وضعف علاقته بالتراث القديم ، كل ذلك لم يتح له أن يقدم الأسلوب السينمائى فى الشعر كما فعل أمل دنقل .

ويتعين علينا حينئذ أن نستجلى مظاهر هذا التطور الجديد فى بنية الفكر الشعرى العربى ، ونكشف عن تعالقاته المختلفة بعوالم الفكر الثقافى المحدث ،

خاصة مايتصل منها بصورة الذات الجماعية وموقفها الاستراتيجي من الآخرين ، حيث لعب شعر أمل دنقل دورا بطوليا فى تمثيل الضمير القومى فى فترة تحولات أليمة ، جعلته يلقب بأمير شعراء الرفض السياسى ، لما سيصبح بعد عقد واحد من السنين الشيء المعقول والمقبول فى الحياة العربية ، وهو « التصالح المستحيل» مع العدو التاريخى ، وإعادة تشكيل صورة الذات مرة أخرى . لكن الطابع الزمانى الحميم لهذا الشعر يجعله وثيقة فنية بالغة الأهمية على صراع المتغيرات بين السياسة والثقافة ، واحتفاظ البنية الثقافية بصلابة فائقة تقاوم بها التشكلات الهلامية لعالم السياسة المتقلب .

وتأتى قصيدة « كلمات سبارتكوس الأخيرة » لتمثل المنطلق الواعد لهذا الحس الحداثى فى التعبير الشعرى ، فهى نص مدهش لشاب لم يتجاوز العشرين من عمره ـ كتبت عام ١٩٦٢ ـ يتبنى فيه مشهدا سينمائيا لفيلم عالمى شهير، ويصب فيه كلماته المشحونة بأيديولوجيا الحرية والمخنوقة بالواقع المكمم لها فى الحياة المصرية إبان ذروة المد الناصرى العام ، عقب أول انكسار فادح له بانفصال القطر السورى وما أحدثه من تمزقات فى وجدان الشباب العربى مع تحريم التعبير المشروع عنها .

ويبتدع أمل دنقل فى توزيع قصيدته إلى مقاطع مصطلحا جديدا هو كلمة «مزج» التى تشير إلى الصوت الناطق فى القصيدة ، لكننا عندما نتتبع حركة الأصوات بدقة نجدها جميعا تعود إلى صوت واحد هو « سبارتكوس» ذاته ، باستثناء المقطع الأول المتشح بشيء من الإبهام ؛ إذ يمكن أن يكون تعليقا محايدا لصوت القصيدة تتحدد به وجهتها فى الرصد ، وتتبأر دلالتها المركزية فى الرفض ليتم عرض بقية وحداتها الدلالية على هذه الخلفية وتفسيرها طبقا لها . فكأن المقطع الأول الذى يمثل انفتاح المشهد السينمائى يفرش بصوت غير منظور، منبعث من مكان آخر، المهاد الفكرى للموقف ، قبل أن ينطق الجسد المصلوب واصفا وضعه فى المزج الثانى ، وموجها حديثه للقيصر فى المزج الثالث ، ثم مناشدا إخوته من البشر الرقيق فى المزج الرابع ، بما يجعل المقطع الأول هو التمهيد الموجه للمعنى فى

المقاطع التالية ، وهو تمهيد مستفز وجليل إذ يقول :

المجـد للشيطـان . . معبـود الـريـاح
مـن قال « لا » في وجـه من قـالوا « نعـم »
مـــن علـم الإنســـان تمزيــق العـــدم
مـــن قـــال « لا » . . فلـــم يمـــت ؛
وظـــل روحـــا أبـــديـــة الألم !

وتأتـى الجملة الأولى الصادمـة « المجد للشيطـان » لتحل محل العبارة الـدينية الشـائعة « المجـد لله فى الأعـالى» التى هبطـت إلى الأرض مـع السيـد المسيح بعـد انتكاس ثورة العبيد بواحد وسبعين عـاما ، أى أن اللحظة التى انتصر فيها القيصر على الحرية كانت ذروة مجد الشيطان. لكن القصيـدة لا تثير هذه الدلالة المنتظمة فى النسق الأيديـولوجى السائد ، فهى لاتتـواطأ مع أى نوع من السلطـة الدينية أو المدنيـة ، بل تحفـز فى ذاكـرة الإنسان إلى التمـرد الأول لإبليـس وعصيـانه للـرب ، لتجعله بداية الرفض للسلطة القاهرة والتحريض على سلوك طريق الحرية الأليم ، فيتسع اســم الشيطان ليشمـل « سبارتكـوس» بمقدار مـايتألـه القيصر، كما يتسع ليتضمن صوت الشعر ذاته ، إذ يحتضن منظـوره الرجيم ويتبناه فى العصر الحديث نشدانا للحرية بكل ثمن .

ومـع أن أمل دنقـل لم يكن أول شـاعر عـربـى يصدم الحس الـدينى بتمجيـد الشيطان والإشادة بتمرده ، فقد قدم « العقـاد» من قبله فى «ترجمة شيطان » مسيرة رومانسية مـوازية للسير الغربية التى طالما تغنـت برمز الشيطان نكايـة فى عقلانية الكلاسيكيـة واستقرارهـا القيمى الخانـق ، إلا أن الشاعـر الشاب ينجـح فى رسم حدود المعركة عندما يقيمها بين فريقين ، فـريق «لا» وفريق «نعم». ويمنح الخلود الحقيقى لأصحاب التضحية الأليمة والوعى الشقى بمسئولية الرفض وعذاباته .

وإذا كان هذا المزج الأول يعبر هكذا باقتصاد لغـوى شديد عن تعليق عام غير

منظور على المشهد الذى سيتحدث فيه المصلـوب ، فإنه ينظم مجال إدراكنا له على مستوى المكان ـ وهـو جوهرى فى منطق الصورة المرئية ـ عندمـا يضع كل طرف فى مواجهة الآخـر، ويحسم اختياره فى الوقوف فى صـف أحدهما على مسرح الأحداث البصرى. فالأبيات على صبغتها الفكرية لاتتردد فى تنظيـم مدركاتنا الحسيـة طبقا لتصورنـا عن العالم الخارجـى، لاتمضى وراء مجردات قيمية، بـل توزع الأدوار على جانبـى المشهد، صانعـة مفارقته الكبرى، وهـى تؤكد أن الـذى نراه مصلوبـا هو الذى سيحيا ويظـل روحا أبديا، وأن مـن وهبه الموت هو الذى سيسقـط فعلا فى العدم والفناء.

وتظل المفـارقة فى التعبير هى الغالبـة على القصيدة عبر مستويات عـديدة، إذ تستخـدم أسلوب المزج الـدرامـى وليس فيهـا تعدد الأصـوات، بـل مجرد ترجيـع ومراجعة للذات، وتضع قناع التراث الرومانى وتقصد العصر الحديث، وتدعو فى إلحاح إلى الخنوع « علمـوه الانحناء» وهى بالغـة الثورية ، لأنها من وراء كـل ذلك تختار قيمة إنسـانية كبرى توجه مصائر الأمـم فى التاريخ وتؤرق الإنسـان كل يوم، وهى قيمة الحريـة، لكنها تفعل ذلك كله بشكـل بصرى عندما تجعل كـلامها هو كلام الصورة الماثلة فى مشهد « سبارتكوس» وهو مدلى العنق على مقصلة القيصر، يقول شعـرا؛ أى يقول كلامـا ويقصد كلاما آخـر. فكأن المجاز اللغـوى ينتقل فى القصيدة ليصبح مجازا مرئيـا، فهذا المصلوب الميت هو الذى مـاتزال ترن كلماته فى سمع التـاريخ، وهـو عندمـا يطلق وصيتـه لأبناء الأجيـال التاليـة كى « يتعلمـوا الانحناء»، إنما يؤكد عكس ذلك بالضبط بسخـرية غير مريرة وإن كانت حارقة. ونلاحـظ من جـانب آخـر أن هذا المشهد وإن انتـزع من التراث الـرومانـى إلا أنه يمتـص فى ثنايـاه كثيرا مـن المشاهـد الأخرى العـربيـة القريبـة مـن وجداننـا، إذ يستحضر هذا المصلوب الآخر الذى قال عنه الشاعر :

علـو فى الحيـاة وفى الممات   لحقا أنـت إحـدى المعجـزات

مبرزا قيمته الفردية فحسب، كما يستحضر كـل شهداء الحرية المصلوبين مثل الحلاج والسهروردى وغيرهما ، لكن تظل المفارقة البصرية المتمثلة فى كلمات الشعر هى التقنية التعبيرية الغالبة على هذه القصيدة.

جديلة النسيج السردى :

إذا كان السرد القديم رخوا ضعيفا فذلك لأن نسيجه كان يمتد غالبا فى اتجاه واحد ، فلم يكتسب قوته ومتانته إلا عندما انتظم فى جدائل متخالفة عبر تقنيات الاسترجاع والاستباق. وانكشفت بداهة هذه الآليات عندما ترجمت إلى لغة السينما البصرية فى « الفلاش باك» حتى نسب إليها وإن كان من ابتداع مخيلة الروائيين من قبل. وعندما يأتى شاعر حداثى فنيا مثل أمل دنقل فى واحدة من أشهر قصائده ــ التى أعطت اسم ديوانه الأول ـ « البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» يأتى ليعبر عن موقف دقيق مركب من النقد الجارح للسلطة الناصرية إثر نكسة يونيو ـ دون شماتة حمقاء كتلك التى جهر بها بعض أعداء التقدم ـ فإنه يختار منطق السرد فى تكوين المشاهد ، مستهلا قصيدته « بكادر» محدد :

أيتها العرافة المقدسة . . .

جئت إليك مثخنا بالطعنات والدماء

أزحف فى معاطف القتلى وفوق الجثث المكدسة

منكسر السيف ، مغبر الجبين والأعضاء

ثم تنهمر فى مخيلته مشاهد الاسترجاع الموجع لجاره الذى كان يهم بارتشاف الماء فيثقب الرصاص رأسه ، وصرخة المرأة بين السبى والفرار، والطفلة المشاكسة التى كان أبوها الجندى يرطب شفته باسمها قبل أن يموت عطشا فى الصحراء ، وماضى الصمت والخرس والعبودية للمواطنين قبل أن تستثار حميتهم وفروسيتهم المهدرة ، فتنبت المفارقة الفادحة من دعوتهم للموت بعد نسيانهم فى الحياة. ثم تغيب « عين الكاميرا» الشعرية فى رقية صوتية ، وهى تردد بيت الشعر القديم المفعم بالرمز السحرى :

مـــا للجمال مشيهـــا وئيـــدا

أجنـــدلا يحملـــن أم حـــديـــدا

وتنطلق لتندد بتجاهل تحذيرات العرافة الشاعرة وماترتب عليه من ضياع حتى

أصبحت وحيدة عمياء، إذ لاتزال مظاهر البلاهة والترف وفقدان المسئولية هى المسيطرة. لكن المهم فى هذه الجديلة السردية أنها دائما تمزج لحظة التبئير الوصفى فى موقف صوت القصيدة أمام العرافة ـ وهى لحظة مرئية ناطقة ـ بكل التداعيات المستحضرة عبر تقنية الاسترجاع المتواترة، وما ينتجه تجاور الصور وتحاور الحالات من بروز الدلالات التاريخية للمشهد، وأهم من ذلك ماتنتجه هذه الحركة بين مشاهد متخالفة من تجسيد صورة الموقف وتلوينه ومثوله جماليا فى وعى المتلقى الذى يقوم بدوره بإنتاج معناه.

على أن هذه الجديلة السردية الموظفة شعريا عند أمل دنقل لاتكتفى بمضاعفة ثنيات البعد الزمانى، بل تعمد أحيانا إلى مضاعفة بعد المكان باستثمار بعض الحيل الفنية للمسرح ـ أبو الفنون فنرى فى قصيدة أيلول ـ وهى مؤرخة فى سبتمبر ١٩٦٧ ـ تجربة مثيرة لاستخدام الصوت والجوقة فى قصيدة غنائية مع تخالف أوضاع الخطاب على النحو التالى :

صوت	(جوقة خلفية)
أيلول الباكى فى هذا العام	ها نحن يا أيلول
يخلع عنه فى السجن قلنسوة الإعدام	لم ندرك الطعنة
تسقط من سترته الزرقاء الأرقام	فحلت اللعنة
يمشى فى الأسواق.. يبشر بنبوءته الدموية	فى جيلنا المخبول إلخ.

فتجاور العبارات مكانيا ـ بغض النظر عن ضرورة ترتيبها عمليا عند القراءة ـ يفترض تزامنها وتداخلها، مما يترتب على تعدد الأصوات الناطقة بها، والسينما ـ بعد المسرح ـ هى القادرة على هذا التزامن السمعى والتشكيلى، لأن اللغة الشعرية لا تقوى إلا على النطق بكلمات متتابعة خطيا، أما الفنون ذات البعد المكانى أيضا فهى التى تقيم شبكة من فضاءات متجاورة تصب فى مشهد مركب، وعندما يستعير الشعر منها هذه التقنية فإنه يوظفها لتكثيف لغته وتركيب أدواته فى مزج عميق بين جماليات المكان والزمان ينتهى إلى التوحيد بين الصوت والجوقة فى ختام القصيد الدرامى الناجح.

صياغة المونتاج :

بوسعنا أن نقول إن « المونتاج » يمثل فى لغة السينما مايقوم به النحو فى لغة الشعر من تحديد العلاقات بين الأجزاء المختلفة من فاعلية ومفعولية وفضلات مكملة ، فهو إذن أبرز سطور « الأجرومية المرئية »، فلو شاهدنا منظر غرفة مبعثرة تتمدد فيها امرأة مغتصبة مثلا وأعقب ذلك التركيز على وجه رجل يهم بالهروب من الباب فإنه لا يصبح لدينا شك فى أنه فاعل هذه الجريمة ، لأن المونتاج قام بتحديد العلاقة عن طريق النقل والتعاقب، فتجاور الصور هو الذى ينتج المعنى السينمائى . وعندما يقوم المخرج مثلا فى فيلم « شباب امرأة» بالانتقال من صورة الشاب القروى الذى تغويه صاحبة المنزل وتستنزفه جنسيا إلى « البغل» الذى يدور فى الساقية حتى يكاد يغمى عليه فإن المجاز التمثيلى يتم عبر المونتاج ، فلو تأخر المشهد الثانى دقيقة واحدة لفقد سياقه وتبدلت دلالته ، ولا يمكن للسرد السينمائى المكثف أن يتم بدون المونتاج . وهذه فيما يبدو لنا هى التقنية المثلى عند أمل دنقل فى قصائده؛ شذرات من عوالم مختلفة يتم قطعها ولصقها بإيقاع محسوب . وهى غالبا شذرات متخالفة ـ كما قلنا ـ فى الزمان والمكان ، لكن صوغها فى سبيكة قولية واحدة؛ إدراجها فى أنساق متعاقبة بهذا الشكل دون سواه ، هو المكوّن الرئيس لبنيتها الجمالية .

ولنقرأ نموذجا لذلك قصيدته « رسوم فى بهو عربى» التى تتكون من أربعة مشاهد وتعليق ، يقول فى مستهلها :

اللــــــوحــــــة الأولى على الجدار
ليلى الــــــدمشقيــــــة»
من شرفة الحمراء ترنو لغروب الشمس
وكــــرمــــة أنــــدلسيــــة وفسقيــــة
وطبقــــات الصمــــت والغبــــار !
نقش
(مــــولاى لاغــــالــــب إلا الله)

يتجمد المشهد التاريخى المنبثق من الزمن القديم برموزه وعلاماته فى قطعة مغبرة من المكـان، فالمرأة التى تطـل من شرفة الحمراء ــ آخر قصور غـرناطة التـى بقيت شاهدا على حضارة آفلة ـ هى سليلة عبد الرحمن الداخل الأموى ؛ ومن ثم فاسمها ليلى الدمشقية . والمنظـر الذى تتأمله هـو مغيب الشمس مع استمـرار خيوطها فى الإثمار متجليا فى البرتقال ، وهناك كـرمة لم تندثر وفسقية لم تتوقـف عن المثول ، مع ما يعلو المشهد من طبقات الصمت والغبار المتنـاثر عبر نقاط الكتابة . أما النقش الماثل فى ذيل اللوحة فهو نفسه الشـاهد التاريخى المحفور على حوائط الحمراء حتى الآن من شعـار دولة بنـى الأحمر ـ آخر ملـوك الأندلس ــ « لا غالـب إلا الله » يتم إحضاره للتنويع عليه وتفجير دلالاته المتراكمة .

حتى هنـا لايبدو أثـر الفقد، ولا تجرحنـا حقيقة الضيـاع وهو يحدث ، فتـأتى اللوحـة الثانيـة خصيصا لتعيـد الصوت الصـارخ إلى مآتـم الحمراء وتصـل بها إلى أقصى درجـات مأساويتهـا فى فقيد آخر يـوشك أن ينضـم إليها ، تأتـى لتجعلها ناطقة ومتحركة تاريخيا :

اللوحة الأخرى . . بلا إطار
للمسجد الأقصى . . (وكان قبل أن يحترق الرواق)
وقبة الصخرة والبراق
وآية تآكلت حروفها الصغار !
نقش
(مولاى لاغالب إلا النار)

هذا الضم المشئوم للمسجد الأقصـى إلى صورة الحمراء هو الذى يهدد بمصير القدس ، والمسجـد يتآكل ، فـالرواق يحترق ، والبراق يـوشك أن يقلع منـه ، وآية «سبحان الـذى أسرى» تآكلـت حروفهـا الصغيرة حتى لم تعـد مقروءة ، وأصبـح النقش الموازى للنقش الأول يعطى الغلبة لدمار النار وغياب الله .

افتران المشهدين فصيح ، وإذا كان النقش يلعـب مكانيا دور حرف التشبيه فى

الـربـط بين اللوحتين فـإن تعـاقبهما لايترك مجالا للشـك فى بـلاغة التشبيـه وسـوء منقلبه، فالمونتـاج يتكفل بإبراز ذلك ، غير أن الشـاعر يوظف « فـائض الدلالة» الواضحة فى الشرح والتعقيب وهو يريد أن يمعن فى المشهد الثالث ليقدم ما يمكن أن نطلق عليه « دينامية الضياع» عبر لوحة أخرى بعيدة فى الظاهر عن المشهدين السابقين :

اللوحة الدامية الخطوط ، والواهية الخيوط
لعاشق محترق الأجفان
كان اسمه « سرحان»
يمسك بندقية . . على شفا السقوط
نقش
(بينى وبين الناس تلك الشعرة
لكن من يقبض فوق الثورة
يقبض فوق الجمرة !)

كان ذلـك قبل الانتفاضـة ، قبل انتظـام الشعب الفلسطينى فى ثـورة الحجارة التـاريخية ، فكـانت لـوحة مقـاومته الفـردية المشتتـة دامية وواهيـة فعلا كما تقـول الأبيـات ، يتسلح ويترنـح ، ويستعين بالسيـاسة التـى لاتجدى فتيلا دون القـوة ، والنقش الذى كان ينبثق من ضميره أخذ يتمثل فى نموذج المراوغة الشهير فى شعرة معاوية ، لكنـه نقش باهت وضعيف حتـى فى تركيبه اللغوى ، فـلا معنى لهذه الـ «فوق» التـى تعتلى الثورة والجمـرة ، والثورة التـى لم تشتعل كما ينبغـى لها ، إنما هى بديـل للتمرة فى العبارة الشعبية . المهـم لدينا أن تعاقـب هذه الصورة ـ فى مـونتاج القصيدة ــ إثر احتراق جانـب من المسجد الأقصـى يؤذن بإضرام النـار فى بقيته ، فمادام هذا هـو قصارى جهـد الشعب المغلـوب فى مقاومتـه فالفنـاء هو مصيره ، خاصة عندما تنضم إليها اللوحة الأخيرة ، وهى ساخرة ماكرة إذ تقول :

اللوحة الأخيرة

خريطة مبتورة الأجزاء
كان اسمها « سيناء»
ولطخة سوداء »
تملأ كل الصورة
نقش
(الناس سواسية ـ فى الذل ـ كأسنان المشط
ينكسرون ـ كأسنان المشط
فى لحية شيخ النفط)

إن عين الكاميرا فى هذه القصيدة تسجيلية ، تكتفى برصد مشاهد من الواقع الماثل حينئذ وتلفقها فى منظومة متحركة تنطق عبر التعليق المنقوش، فهناك حوار بين اللوحات وبعضها بموقعها، وهناك تفاعلان دلالى وتصويرى داخل كل لوحة بين النص والتعليق، وفى هذه اللوحة الأخيرة تتزايد دهشتنا لانحراف النقش عن اللوحة، إذ ماهى علاقة ضياع سيناء ـــ حينئذ ـــ بافتقاد المساواة فى المجتمع العربى ، نتيجة لبروز نتوءات القوى النفطية المتخلفة التى تتكسر فى لحيتها أسنان المشط الإسلامى الشهير ؟

لكن لوتذكرنا أن العامل الاقتصادى كان هو الجوهرى فى ضعف التسليح العربى من جانب، وأن تخاذل القوى العربية عن استخدام سلاح النفط حتى ذلك التاريخ للضغط على الرأى الأمن العام العالمى لصالح الحق العربى لأدركنا أن مايبثه الخطاب الشعرى ـ عبر تقنياته الفنية ـــ من توزيع الأجزاء وضمها بهذا النسق دون غيره إنما هو رؤية يتقدم بها الفكر الشعرى للواقعين السياسى والاجتماعى، وإن كانت تبدو ساخرة عابثة فى ظاهر الأمر ـ إلا أنها مفعمة بحكمة التاريخ ودهاء الفن فى تعميق الوعى وتوجيه استراتيجيته .

وتأتى الكلمات الأخيرة المكتوبة ـــ على حد تصوير القصيدة ـــ فى دفتر الاستقبال، أى بعد انتهاء العرس الفاجع ، بمثابة التعليق المرير والتذييل الدامغ

للمشهد كله، بحيث تصبح إدانة للذات قبل أن تكون نقدا موجها للآخرين، هذه الذات الجماعية المجلودة :

كتابة فى دفتر الاستقبال
لا تسألى النيل أن يعطى وأن يلدا
لاتسألى . . أبدا
إنى لأفتح عينى (حين أفتحها)
على كثير . . ولكن لا أرى أحدا

وتتراكم خلف هذه الكلمات الحبلى بالإشارات طبقات عديدة من النصوص الموازية، الموافقة لها والمخالفة، فالخطاب يتوجه فجأة إليها؛ إلى هذه الأنثى التى لم يرد ذكرها من قبل وإن كانت حاضرة فى وجدان كل قارئ، إنها الوطن الأم ، مصر وهى تستعطى النيل - ابنها البكر - لمنحها خصوبة الولود. ينكر عليها صوت القصيدة أن تظل معطاء، فلا جدوى فى هذا الغثاء البشرى وأعداد النمل التى لاتقوى على صناعة أحد يعتد به ، فتظل الجموع بلا فائدة كما وصفها الشعراء، ابتداء من على بن الجهم الذى صاغ البيت الأخير ونوع عليه أمل ، إلى أحمد عبد المعطى حجازى الذى نظر بعينه غياب الآخرين فى تجربة فردية يحيلها شاعرنا إلى قومية وطنية، ويظل هذا الغياب الفادح للإنسان - كقوة محركة لتاريخ الشعوب - وسيلة القصيدة المثلى كى تستحضره وتحثه على المثول التاريخى والمثول الشعرى معا .

ويلاحظ أن فائض الدلالة الذى أشرنا إليه والذى يجعل معنى القصيدة واضحا وفاضحا يتكئ على نوع من فائض الإيقاع أيضا، فهناك إسراف فى التقفية يربط القصيدة الحديثة بأفق الشعر العروضى الملتزم، ويوجه انتباه القراء لنبرة التحريض المهيمنة على المشاهد .

الشاعر مخرجا :

لم يكتمل الفيلم الملحمى ـ أقصد ديوان الوصايا العشر وأقوال حرب البسوس ـ فى مخيلة أمل دنقل، مثلما لم تكتمل منظومة الأفلام التاريخية الأسطورية التى جهز لها المخرج العبقرى شادى عبد السلام وأنجز بعض مشاهدها، الأمر الذى يجعلنا نؤثر كى نتأمل أسلوب أمل دنقل فى إخراج شعره أن نعبر هذه الملحمة الناقصة ونتجاوز عن تخالفها مع الحس التاريخى مع قدرتها الفذة على تمثيل الضمير الجماعى للذات العربية فى إحدى انعطافاته الخطيرة ، لنقرأ قصيدة أخرى تشبه ما أنجزه يوسف شاهين من أفلام عن سيرته الذاتية .

فقصيدة الجنوبى ـ التى تستمد منها زوجته عنوان سيرته ـ ذات سيناريو بسيط تتم تنميته الجمالية خلال تنفيذه، فالمخرج نفسه هو صاحبه وموضوع مادته؛ إذ تبدأ بصورة شخصية تنقسم فيها الذات إلى شطرين : الطفل والرجل ، فى مشاهد متراكبة، ثم يستعرض تاريخ أربعة وجوه لممثلين آخرين شاركوه سريره ولقمة خبزه وخفقات قلبه ، يتعين على أصدقائه المقربين تسميتهم بوضوح وإن لم تكن لذلك أهمية شعرية، وتنتهى القصيدةبوقفة أمام المرآة وحوار مع الحقيقة والأوجه الغائبة التى سبقته إلى مستقر الفناء. ومع أن الصورة فى هذه القصيدة أيضا هى التى تتكلم ، والجديلة السردية مصنوعة بإحكام وتخالف عبر المفارقة، وعملية مونتاج المشاهد متقنة ، إلا أن سر القوة فيها يعود إلى تخطيط المخرج وأسلوبه فى تأليف النص واختيار اسمه وإدارة حركاته، بحيث يقلب أوضاعه بين الإنشاء والتقرير، بين الذكرى والتأمل، بين اليوم والأمس على وجه التحديد .

يبدأ باستحضار الصورة التى لم يصنعها هو ـ مثل أى مخرج ـ لكنه يدرجها فى سياق يجعلها تنطق بدلالتها .

صورة

هل أنا كنت طفلا . .
أم الذى كان طفلا سواى ؟

هذه الصورة العائلية . .

كان أبى جالسا ، وأنا واقف . . تتدلى يدايْ

لاشك أن الصورة كانت تضم العائلة كلها ، لكنه يبرز أباه الجالس فى الضوء ، ويسلط الكاميرا على يديه المدلاتين إلى جانبه وهو واقف ، ثم يغفل بقية الأفراد ويضعهم فى الظل ، أليس فيهم النساء والأطفال ، وهو جنوبى لاينبغى له أن يشير إليهم أو يسميهم ماداموا أحياء؟ على أن التساؤل الأول عن نفسه بصرى فى حقيقته ، فهاهو يرى شكلا صغيرا كان له ولم يعد يملكه ، مما يجعل تداعيات الموقف تفضى به إلى تأمل ماذا فقد من الطفل وماذا بقى له منه ، لقد فقد مثلا عذوبة الملامح ، وطيبة النظرة المترقرقة فى عينيه ، ولم يتبق له سوى اسمه ، أو بالأحرى صداه ، لأنه لو التفت إلى هذا الاسم نفسه لاندهش له وتحولت ألفته الشديدة إلى إنكار ، كما فعل لوركا عندما قال :

لكم يبدو هذا غريبا

مثل أن أسمى فيديريكو !!

لكن شاعرنا لا يسرف فى التأملات والتداعيات الميتافيزيقية . بل يلتزم بإخراج المشاهد البصرية وتحميلها مسئولية التعبير الفنى . فالصورة هى التى ينبغى أن تتكلم عنه . ومن ثم فإنه يركز عين الكاميرا على شج فى جبين الطفل ، كأنه ندبة التعرف فى الملحمة القديمة ، وينتقل مسترجعا فى لقطة سريعة إلى منظر الدم وهو ينزف منه عقب رفسة الفرس له ، هذا الدم الذى نزف من أبيه قبيل موته . ثم ينتقل بالصورة إلى « كادر» آخر ، إلى طريق مقبرة أخته ذات الربيعين ، ولا يلبث الطريق أن يتلاشى غائما أمام عينيه حتى يبرز وجهه مرة أخرى وهو يحدق فى الصورة لاكتشاف غربته وتذكر رفاقه الذين صاحبوه فى رحلة العمر واستحضار ملامحهم من ذاكرة الغياب الأبدى ليأتنسوا بالرفقة المفتقدة ونود أن ننتبه إلى مشهد الحوار الأخير فى مرآة هذه القصيدة ، لا لنرى ماذا يريد أن يقول المخرج فيها فحسب ، ولكن لنرقب كيفية إنتاجه لهذا القول :

ـ هل تريد قليلا من البحر ؟

ـ إن الجنوبى لا يطمئن إلى اثنين ياسيدى :
البحر ـ والمرأة الكاذبة
ـ سوف آتيك بالرمل منه
. . . وتلاشى به الظل شيئا فشيئا
فلم أستبنه
ـ هل تريد قليلا من الخمر ؟
ـ إن الجنوبى ياسيدى يتهيب شيئين :
قنينة الخمر ـ والآلة الحاسبة
ـ سوف آتيك بالثلج منه
وتلاشى به الظل شيئا فشيئا . .
فلم أستبنه
بعدها لم أجد صاحبىّ
لم يعد واحد منهما لى بشئ
ـ هل تريد قليلا من الصبر؟
ـ لا . . فالجنوبى ياسيدى يشتهى أن يكون الذى لم يكنه
يشتهى أن يلاقى اثنتين :
الحقيقة ـ والأوجه الغائبة .

ومن الواضح أن الحوار يدور أمام المرآة ، فهو بين شخوص عدة يمثلها صوت القصيدة بعد أن انشق على نفسه ، وتجابهت ثوابته مع متغيراته ، وأصبح أصحابه مجرد تجليّات لحالاته العديدة ، فلقد عشق البحر والنساء الكواذب ، مع أن كليهما عنده مصدر للشك والخوف ، وأدمن الخمر المثلج وافتتن بما تنتجه التكنولوجيا من آلات حاسبة مع قلقة الأصيل منهما .

ولو وضعنا قوائم رأسية لهذه الرموز وتقابلاتها الأفقية ، ولن نرسم ذلك إشفاقا على حساسية القارئ ، لتجلت لنا بعض دلالالتها الخفية ، فالبحر فى هذه المنظومة

يعادل الخمر والصبر، كما تتعادل المرأة الكاذبة مع الآلة الحاسبة والأوجه الغائبة، لا فى التقفية العروضية وفائضها الإيقاعى فحسب، ولكن فى الارتباطات العميقة لكل مجموعة، فالأولى لانهائية فى استغراق الإنسان واستنفاد طاقته، والثانية حاسمة فى ارتباطها بحضارة العصر وتجلى الحقيقة الموجعة فيه. ومهما ارتاب صوت القصيدة فى مناخ المدينة وأشفق منه فهو يشتهى أن يكون غير ما كان مع اعتزازه المفرط بتجربته المعيشة.

لكن المهم فى كل ذلك أنه لا يقوله كلاما فحسب، بل ينشئ المشهد المصور الكفيل بالتعبير المرئى عنه، فالشخوص تتحاور أمامنا وتتحرك بشكل تمثيلى، ويتلاشى الظل بها تدريجيا فلا نستبين ملامحها. وهى فى حركتها تمضى لتحضر أشياء هى التى تكوّن صلب المعنى، لكنها أشياء متعينة يمكن أن نمسكها بقبضتنا مثل حبة الرمل وقطعة الثلج وومضة الحقيقة التى نوشك أن نلمسها. فلعبة الإضاءة التى يوظفها الشاعر لاتكشف عن الأشياء المادية فحسب، بل تغمر بظلالها المرهفة منطقة الحلم والشهوة لتجسد المشروع الإنسانى العميق لصوت القصيدة ورؤيته للوجود. وهى تصور كل ذلك بأدوات وتقنيات بصرية ولغوية تبرز إيقاع حياته الباطنية وجوهر إحساسه بالكون فى بؤرته الكلية الشاملة، بما يجعل فن الكلمة يمتزج بجماليات اللغات التقنية الجديدة ويستثمر إمكاناتها التعبيرية.

قراءة فى ديوان التنين :

البياتى يمزق الأقنعة الشعرية

بنى البياتى أسلوبه الرؤيوى البارز فى الشعر العربى الحديث على أساس مجموعة من التقنيات التعبيرية المتآزرة، تنهض من بينها تقنية القناع التى لفتت نظر نقاده منذ منتصف القرن، وتعتمد على نسج غلالة رقيقة من الوجوه الوضيئة فى صفحة الفكر الإنسانى، واتخاذها شاشة عاكسة يعرض فوقها حكاياته وأساطيره، مباهجه وشجونه، روايته للوجود وطريقته الخاصة فى صناعة حقيقته، بحيث يوهم النص بتعدد الأصوات الشعرية ، بينما أصابع الشاعر هى التى تحرك كل الأوتار وتنطقها بالمعزوفة الدلالية المتناغمة .

وقد استطاع البياتى بأسلوبه المتميز فى تركيب اللغة وتوظيف الرموز أن يجعل من قصيدة القناع وسيلة لضبط أبعاد رؤيته للكون، وتشكيل نغمته الخاصة فى صياغة إيقاعه، ليرتفع قليلا على جناح التخييل المفارق للسطح الدلالى المباشر، لا ليغيب فى ضباب الرمز الذى يغلف كثيرا من الشعر التجريدى بل ليمسك بنموذج تعبيرى ناجح يقيس تضاريس الأرض، وهو يلتف حولها ويحتضن ما ينبعث منها من دخان ويسقط عليها من قطر الندى .

ولعل أطروحة الدكتوراه المعمقة المستوعبة للناقد الفلسطينى الواعد عبد الرحمن بسيسو والتى شغلت بمراجعتها طيلة هذا الشهر أن تكون هى التى ذكرتنى بأن تقنية القناع لاينفرد بها البياتى، إذ يشترك معه فيها عشرات الشعراء المعاصرين ،

على تفاوتهم واختلاف طرائقهم وعوالمهم فى نهاية الأمر، مما يجعلها إحدى وسائل الأداء الشعرى، تتضافر مع مجموعة أخرى من التقنيات الإيقاعية والتعبيرية لصياغة هذه اللغة العليا وتوظيفها لنقد الحياة وتشعيرها فى الآن ذاته .

لكن يبدو أن سرعة إيقاع الأحداث ومطاردة « الهول» التاريخى الأعظم للمبدعين العرب سنوات احتضار القرن العشرين، وفداحة الوضع الذى دوخ الشعب العراقى وجعله أمثولة لغياب العدل وتحكم الأفراد فى مصائر الأوطان ، عكس ما تقول كل المنظومات الأيديولوجية السابقة ، يبدو أن كل ذلك قد حفز شاعرنا الثورى المزمن كى يعمد إلى تمزيق أقنعته ويتساءل فى مجموعته الوجيزة الأخيرة : « التنين » قائلا :

من يملك الوطن
القاتل المأجور ياسيدتى
أم رجل المطر ؟
نازك والسياب والجواهرى
أم سارق الرغيف والدواء والوطن ؟

وربما كان الدافع المباشر لهذه المواجهة « الصدامية» التى طالما تفاداها الشاعر الحاذق خلال المنافى الطويلة هو قرار سحب جنسيته العراقية ، هذا القرار المشكوك فى حدوثه أصلا ، بالرغم من نموذجيته الواضحة فى تمثيل الواقع ودلالته على طبيعة موقف النظام من المبدعين وحربه لهم ، مما جعل من غير المجدى له أى تكذيب يصدره أو تصويب يحاوله ، فالخطأ أفدح من ذلك ، لأنه يصدر عن سلطات تختطف الأوطان وتنتهك تاريخ الشعوب ، وربما كان التعليق الذى كتبته من القاهرة ونشرته بعنوان « وطن الشعراء» هو الذى جعل البياتى يطرح سؤال الملكية المثير، ويقف فى صف واحد مع السياب يستحضر مطره، ويأخذ بيد نازك العقيدة والجواهرى العتيد تحت مظلته ، باعتبارهم جميعا « رجال المطر» ، يمثلون السيد « الخضر» فى مقابل «التنين» الذى ابتلع الحلم العربى وجعله غصة فى كل الحلوق .

لكن البياتى وهـو يخلع أقنعته برفق خلال اللعبـة التعبيرية الجديدة لاينسى أن يحنو عليهـا وهو يسميهـا ، ويفتت خيوطهـا كى يشير إلى الفـاعل الحقيقـى الذى انتهك قد سيتها ، ومسخ صورتها :

دكتاتور تحت قناع العدمية

أوغل فى القتل

وفى سحق الإنسان

ويخشى مدعيا

أن يقتل عصفور

ولاتكمن السخرية المريرة فى التناقض البشـع بين القول والفعل ، فلا يزال هذا يتكرر على مشهد مـن العالم كل يوم ، بـل فى إصرار الشاعر على تحويل غـريمه إلى مقنّع بدوره ، فكأن الشعـر وهو يخلع قناع الرمز ويسمـى الأشياء بكلماتها العارية يمعن فى اتخاذ نسـق الضديـة بأن يجعـل عدوه هـو اللاعـب العدمـى المكشوف ، فحينما يكف الشعر عـن التمثيل فلأنه يريد أن يـدين أشكاله المفضوحـة وفصوله المزرية التى تتم على مسرح الواقع .

ولأن القصيدة قد كتبـت ـ فيما يبدو ـ قبيل آخـر المشاهد الدامية التـى عرضت بين عمان وبغداد فى الآونـة الأخيرة ، ولقى فيهـا بعض الممثلين المسـاعديـن جزاء عبثه ، فهى تتجول بمنظورها مع « عين الكـاميرا» لتقدم الصورة التى لم نعد نطيقها فى أى فضاء عربى ، ونرى أن دور الثقافة الناقدة يتمثل فى خلعها من كل العواصم المخـدوعة دون تـوريـات من أى نـوع ، فالشخـص يظـل دائما مجرد رمز متحـول للوطن ، حتى لاتصدق الدعابة المؤسية التى أطلقها بعض المثقفين العرب من أن « الأوطان زائلة والحكام باقون» :

صورته مبتسما

فى كل مكان

فى المقهى والمبغى

والملهى والسوق

ودعونا نصرف بشجاعة الضمير الغائب المسند إلى الصورة إلى كل دكتاتور فرد يلغى إرادة شعبه وهو يبتسم ويرهن مستقبله ، حتى لايفرح بهذا الشعر بعض أعداء الصورة وهم على شاكلتها ، وحتى يستمر الشعر فى أداء وظيفته التحريرية منذ أن هتف به شوقى فى مطلع هذا القرن وهو يناجى « توت عنخ آمون» بعد اكتشاف مقبرته :

زمان الفرد يا فرعون ولى   ودالت دولة المتجبرينا

وعادت الحداثة المعاصرة لتكف عن ترف التورية الرمزية والأقنعة المغلفة وهى تواجه ضرورة صناعة الضمير وتعيد توجيه مرجعيته وأدواره :

كان الشيطان هو الأصل
فصار له ظلا ممسوخ
ألغى التقويم الشمسّى
وألغى نيرودا / ماركيث / أمادو
ألغى الدستور
سمى باسم سيادته كل الساحات
وكل الأنهار
وكل سجون الوطن المقهور
أحرق آخر عراف لم يسجد للصنم المعبود
مدعيا أن الموت هدايا ونذور

ولن نمضى مع الشاعر وهو يعدد ما تفعله الدكتاتورية فى قتل الحياة ورموزها ، وتحويلها السوق إلى مبغى والأوطان إلى سجون ، فهى ثرثرة تتراخى بها القصيدة فى تقلصات موجعة وهى تتحول إلى لغة البيانات النثرية ، لكننا نلاحظ ظاهرة لغوية تتمثل فى الوقف الدارج الذى يلغى نصب ممسوخ» كما ألغى نصب « عصفور » فى

الفقرة السابقة وكأنه يتقرب بذلك إلى لغة الحياة اليومية المتساهلة ، كما يقترب منها وهو يصور قتل الثقافة بإلغاء رموزها العالمية فى أدبيات النضال القريب ، لكنه يتهاون أكثر مما ينبغى عندما يدينه لأنه « ألغى الدستور » فمنذ متى استطاع أى وطن عربى أن يؤسس لدستور دولة مدنية يضع نظم الحياة والحكم فوق المحو والإلغاء ، ومنذ متى استقرت لدينا أعراف ترفض تسميات النفاق والتزييف؟ أليس ما يحدث فى العراق ذاته من نتائج ضلال الانفجار الشعرى فى تخييل الباطل وتزييف حقائق التاريخ وتمويه التسميات والمبالغة فى تمثيل العالم كما نريد ، لا كما هو على الطبيعة ، لكن يظل شعر « الرؤية » الصافية ، والاستراتيجية التقدمية هو القادر على إبطال سحر الغواية ومقاومة سم ثعابينه الصغيرة .

ولنا أنْ نتوقف عند المقطع الأخير من قصيدة البياتى لنرقبه وهو يعود إلى نغمته الكلية الشاملة ، ليحافظ على موقعه المتميز كشاعر إنسانى يمد أصابعه كى تلمس جراح آخر كائن فى أقصى البقاع ، كما يمتد ببصيرته إلى داخل وعى الإنسان الجمعى وهو يلتقط أبرز أساطيره الموغلة فى أحشاء الزمان ، ويستنفرها كى تقوم بالقضاء على التنين :

من بحر الكاريبى حتى سور الصين
يتناسخ هذا الديكتاتور
ويأخذ شكل التنين
فمتى يطعنه « مار جرجس»
فى ضربة رمح
ويحز جدائله بالسكين؟

وهنا نرقب البياتى وهو يضع على وجهه الأقنعة المشروخة بعد أن تسلل الضوء من ثقوبها المفتوحة ، بوسعنا أن نقرأ بدل السطر الأول عبارتنا التقليدية « من المحيط إلى الخليج» دون أن نكف عن الإنسانية والعالمية ؛ فالنمور الأسيوية مثلا لم تدخل التاريخ العالمى المعاصر بشروطه الإنتاجية إلا بعد أن قتلت هذا التنين

الطاغى وأصبحت دولا ديموقراطية قادرة على صناعة أسطورتها الحديثة بنموذج الدول المدنية المندرجة فى النسق الحضارى العام، و«مار جرجس» لن يتخلى عن غيبيته ويصبح قادرا على حز جدائل الدكتاتور مالم يعتنق ورثته دين العصر الحديث وتسترد جموعهم زمام المبادرة الفاعلة، فتتحول المعجزة من الرمز الدينى القديم إلى صناديق الاقتراع النظيفة ومعامل الاختبار النشطة طبقا لشروط المستقبل. ولست أدرى إن كان من حقنا أن نناقش الشعر بهذا المنطق الصورى الذى يغفل طبيعته التصويرية الرامزة، لكن النقد على أى حال بوسعه أن يترجم المشاهد العينية إلى أفكار محددة ليكشف عن رؤية النص ويحدد معادلاتها المحتملة فى الحياة العامة، وبوسعه أن يسعى لإعادة تنظيم مشاهد التاريخ بعد أن يربكها الشعر الرؤيوى حتى يترسخ فى وعى القارئ سلم الأولويات الحضارية فلا يعيش فى عصور الوهم والأساطير وتغمية الحقائق البدهية للإنسان.

حرائق المتنبى :

لكن البياتى بالرغم من هذه الاختراقات المباشرة يظل وفيا لأسلوبه الشعرى فيعيد نسج أقنعته الشفيفة، ينادم شعراء الزمن الماضى فى خلواتهم وجلواتهم، يلغى الأعوام الضوئية الفاصلة، وينسف الحواجز التاريخية، كى يبنى نموذجه الأولى العارى فى مواجهة القوى الضارية، فيضع الشاعر الثائر فى مقابل رمز السلطة الجائرة :

لما ضربت فى الكوفة أعناق الثوار
وتناهبها السفاحون / ولاة الأمصار
بدأ المتنبى فى نظم قصيدته الأولى
بدأت أحجار الهرم الأكبر تنهار
دخل العالم فى المابين :
شعوب ولدت فوق ظهور الخيل

وأخرى نهضت من تحت الأنقاض
سقطت فوق عمود الشعر الأمطار
أشعل سيف الدولة آخر قنديل فى الدار
هزمت كل منارات الإبداع
نضبت ساعة رمل الأقدار
صمت القيثار

كان المتنبى دائما أقرب الأسماء الشعرية العربيـة للذاكرة ، وأكثرها حضورا على الألسنة ، وأشدها تمثيلا تخييليا ـ حتى لانقول وهميا ـ للفارس الذى يطلب نقائض المجد والعدل والسلطة فى آن واحد ، وقد أثار من الإعجاب والغيرة ، من التمجيد والحسد مالم يثره غيره من الشعراء ، ومازال كبار شعرائنا يطاردونه اليوم ، يستحلون كثافـة رمزه ، فيبعثونـه بأشكال متفـاوتة مـن الومضة السريعـة ـ كما نرى هنـا ـ إلى المنظـومـة الكليـة الكبرى كما نقرأ فى « كتـاب» أدونيـس المدهـش الأخير، ولكـن مايعنينا الآن هو الوضع الذى تصنعـه كلمات البياتى السابقة فى تسلسلها الدال ، فالتوالى بين الأفعال يخلق علاقة سببية قوية ، فعندما ضربت أعناق الثوار اشتعلت الثـورة الشعريـة فى أولى قصائد المتنبـى ، واهتـزت صورة العـالم الخالدة الماثلـة فى أحجار الهرم الأكبر وتحرك التاريخ فولـدت شعوب ودفنت أخرى لتنهض فى دورة الحياة من تحت الأنقاض ، الشعر من هذا المنظور هو فاعل الحركة ومولدها الأكبر، منـذ ذلك الحين ، جـرت مياه كثيرة كما درج النـاس على القول ، لكـن هذه الميـاه سقطت بالذات على عمود الشعر، فتحولات الحيـاة والتاريخ يتم اختزالها وتمثيلها فى تحولات الشعـر، فلا تكتفـى هذه الصـورة بخلـق نوع مـن التوازى العـادل بين الشعر والحيـاة ، بل لاترى فى الحياة غير الشعـر، أليس فى ذلك التضخيم الفـاتن لدور الشعراء ـ وهم ملح الأرض ـ لقياس حـركة الكون بدوائر عروضهم إمعان فى الذاتية المفرطة المثالية؟

لكننا لانتجـاوز الحقيقة عندمـا نربط فى المتواليـات التالية بين صمـت القيثار

وهزيمة الإبداع ، فسكـوت الشعر الثائر أوضح مظاهر انتكـاس الحياة فى العصور الوسطى . فالصمت هو انتصار ألوان القمعين الداخلى والخارجى ، وحياة الإبداع الشجـاع فى الحرية والحركـة ، بهما تعـود ساعـة التاريـخ للنبـض ، ورمل الأقـدار للارتفـاع . وتظل صورة سيف الـدولة ، باعتبـاره آخر من أشعل قنـديل الإلهام فى الدار العربية لتجعل من المتنبى خاتمة شعراء القرون الماضية :

لكن المتنبى نجل السقاء الكوفى

حفيد إمام الفقراء

ظل يواصل إشعال النار

فى جثث الموتى وقبور الأحياء

مازال المذاق الطبقـى المؤدلج هو الـذى يحدد أوصاف الشـاعر عند البيـاتى ، فالثـورة فعل المقمـوعين الفقراء ، وإشعـال الحرائق فى الجثث والقبـور هو البعـث الحقيقى الذى يقوم بـه « فينيق الشعر » ، لكن من حقنا أن نأخذ مسـافة قليلة من هذا المنظـور ، لنرى شكل التطور الحضـارى الناضج متمثلا فى سيـادة الحريات ، وتأسيس الدساتير فى دول مدنية تقوم على العلـم والديموقراطية والتقدم والإبداع ، ويكون الشعر مندرجـا فى منظومة فنونها الكبرى وذائبا فى مشاهـد حياتها اليومية ، بمثل ماهو متبلور فى قصائدها المستقبلية .

استراتيجية الخطاب الشعرى عند حجازى

كانت أول قصيدة تتصدر ديوان أحمد عبد المعطى حجازى الأول « مدينة بلا قلب» مؤرخة فى عام ١٩٥٦ ، وقد احتفى بها رجاء النقاش طويلا فى مقدمة الديوان واعتبرها إيذانا بميلاد اتجاه جديد فى الشعر ينضو عنه ثوب الرومانسية المراهق دون أن يتلبس بمصطلحه البديل « الواقعية» وكان ختامها بالكلمات التالية :

أصدقائى
ها هى الساعة تمضى
فإذا كنتم صغارا ، فاحلفوا ألا تموتوا
واحذروا عامكم السادس عشر!

ومن الواضح أننا يمكن أن نراها الآن بعد أربعين عاما باعتبارها استهلالا لاستراتيجية جديدة فى الخطاب الشعرى ، تتمرد على وجدانية الرومانسيين المرهقة وعلى خطابة الإحيائيين الشهيرة فى الآن ذاته ، تخرج على الشعر المهموس الذى كان يدعو إليه مندور وعلى الشعر التقليدى الذى يحظى بالهتاف فى المحافل لتقدم نمطا ثالثا يتجه إلى الآخرين ويحتضنهم ويبثهم فكرا شعريا طازجا لصيقا بالتجربة الحيوية المعيشة ومتغيراتها الملموسة ، فهو يمثل نوعا من شباب الشعر ونزقه وحرقة تجربته المشتركة مع المتلقى فى لون جديد من الفردية غير الانعزالية ، إنها الفردية النموذجية للإنسان الذى يريد أن يكون ناضجا وممثلا لجيله ، يتوجه إليهم بخطاب حر مباشر يستحلفهم كى يتجاوزوا محنة احتراق أخيلة الصبيان بالأوهام

المثالية بينما تصدح « فايدة كامل » بصـوت البنات صائحة « أنا بنت ستاشر سنة » كى تعلن تمردها وتقولبها الأنثوى الذى صنعه « خراط الصبايا » .

كان حجـازى يفتتح مع صـلاح عبد الصبور وآخريـن نبرة شعرية تبنـى خطا تواصليا ينحرف عن المسار السابـق للخطاب الشعرى ، حيث يغلب عليه نموذج «أنا وأنت» المدمج فى عبارة « معك أيها القـارئ» نخاطب الناس والمدن والأشياء ، لتشكيل ملامح نسق جديد وخلق أفق مفتوح على الغير دون أن يفنى فيه .

ولم يلبث هـذا النداء الجديد أن علـق بالذاكرة الشعـرية وأخذ يتشكـل سرديا بملامح مستحدثة ، تدخل تفاصيل الحياة الدالة فى نسيج الصورة الشعرية ، أخذ يبنى عددا من المشاهد البصرية المركزة فى التفاتات تشكيلية ذكية فى مثل قوله :

ـ يا عم . .
من أين الطريق ؟
أين طريق السيدة ؟
ـ أيمن قليلا ، ثم أيسر يابنى
قال . . ولم ينظر إلىّ .

حيـث نجد خيطين لافتين يـدخـلان جديلـة اللغـة الشعـرية ؛ خيـط الحوار السردى الموزون ، بكلماته الواقعيةالسـاخنة « ياعم » وحركيته النشطـة » أيمن قليلا ثم أيسر » ، ثم نجـد خيطا ثانيا مُستلاً مـن ترجمات اللغات الأجنبية حيـث يأتى فعل القـول بعد المقـول فى نص الحوار، على غير عـادة اللغة العـربية فى تقـديمه . وأكثر مـن ذلك فهذا الـروح المدينى المنصرف عن الآخـر والمتمثل فى اللفتة الـدالة «قـال . . ولم ينظر إلىّ » هـو تسريب لشعـور الغربـة فى الصيغة والـوصف معـا ، فالاغتراب لا يقتصر على الموقف ، بل يتمثل خصيصا فى صياغة الكلمات والمسافة التى تفصلهـا عن نسق القول الشعـرى المعهود . لسنا إزاء استعارة أو رمـز شعرى بليغ مما نعهـده فى الأسلوب العربى السائد ، بـل نعاين انحرافا ملمـوسا إلى صيغ وصور جديدة ، حـوارية وصفية تتعفر بتراب الشارع وتصغى لإيقـاعاته ، وتشكل

ملامحها مـن أوضاع الناس فيه وهـم يتخاطبون ، حيث يجيبـك من تنادى دون أن يعنى بـالنظر إليـك والتواصـل الكلى معك مثلما يفعـل الناس الطيبـون من أهـل القـرى . مفارقـة المدينة والحضـارة والزحـام والآلات تبدل أحـوال الناس وتقلـب أوضـاع الحياة ومـا يمكن أن يـولده كـل ذلـك من اغتراب نفسـى يترجمه تغريـب لغوى ، هذا هـو لُب الخطاب الشعرى الجديـد لتمثيل حياة مخالفة لمن تنـادى من الأحياء .

لكن طبيعة هذا التنادى ، وما يؤذن به من ميلاد الشعرية جديدة تتبدى بشكل أصفى فى مثل قوله :

كلماتنا مصلوبة فوق الورق
لما تزل طيفا ضريرا ليس فى جنبيه روح
وأنا أريد لها الحياة ،
وأنا أريد لها الحياة على الشفاه
تمضى بها شفة إلى شفة ، فتولد من جديد

هذا هو نوع الحيوية التى انبثقـت الدعوة الصريحة إليها فى أول بزوغ حجازى ، أن يطير الشعر من فوق الورق الذى يقيده ويميتـه كى تتخلق فيه الروح ، التداول هو روح الشعر، انتقاله إلى المشافهة ـ مثل القبلات ـ هو الذى يؤذن بمولده . لابد إذن مـن استراتيجية جـديدة للخطـاب الشعرى الحىّ كـى ينتقل مـن القريـة إلى المدينة ، ويطـوف بعدهـا بأرجـاء الكون . لعـل عروبـة الخطاب هـى التى تقترح مسارها على هذا النهج الجديد فى اتساق متناغم مع حركة المجتمع العربى فى مصر وهو يكتشف ذاته ويمد ذراعه لبقية أرجاء الوطن فى مطلع المدّ الناصرى .

هل كان هذا التنـادى هو مفتاح اللحظة التاريخية عنـد منتصف القرن؟ وكان الشعر بحساسيته الفائقة وطليعيته الواثقة هو صانع صيغه وموجه حركته؟ هل كان التنادى تعبيرا عن صوت الأمة فى قول حجازى :

فلتكتبوا ياشعراء أننى هنا

أشاهد الزعيم يجمع العرب
ويهتف الحرية . . العدالة . . السلام
فلتلمع الدموع فى مقاطع الكلام

ومع أننا نلاحظ أسلوبيا غلبة النداء على جميع قصائد هذا الديوان وارتفاع نسبته بين مجمل الصيغ الشعرية إلا أن خطابه مع ذلك لم يكن خطابيا محترفا بقدر ما كان تناديا حميا إلى أفق جماعى ودود. ولعل بكارة التجربة القومية ورواء الحلم الجماعى وصدق النبرة كانت تخلع على هذا الخطاب مشروعية لابد أن نتمثلها اليوم بتحنان حقيقى كلما أدركنا المسافة التى أخذت تفصلنا عنها وتحيلها إلى رذاذ الذكرى العاطرة .

النفى ورثاء الذات :

بعد هذه البداية الفاتحة سرعان ما تمرغت المجموعة الثانية لشاعرنا « لم يبق إلا الاعتراف» فى تراب الآنىّ الموقوت من أحوال السياسة اليومية ، حتى أصبحت تحتاج اليوم بعد عدة عقود فحسب لشروح وتعليقات عن مناسباتها الوطنية والقومية ، أصبحت تثير لدينا كثيرا من مشاعر الإشفاق المرير عندما نطالع بين قصائدها أغنية للاتحاد الاشتراكى أو قصيدة عن «لومومبا» أو غيرهما من النصوص التى أصبحت بعيدة عن اهتمام المتلقى مهما أنعش ذاكرته التاريخية وتعاطف مع روح التبشير القومى فيها ، لم يعد من الممكن لنا اليوم أن نتوتر مع ما فيها من عرق بطولى ملحمى كشف الزمن عصبه وضاعف مواجعه .

الطريف أن عنوان الديوان ليس واردا على رأس أية قصيدة منه ، ومع أن صيغة النفى والاستثناء فيه مفتعلة ؛ إذ ليس هناك أى اعتراف على النفس أو الغير، إلا أن بعض اللفتات الذكية فيه يمكن أن تمثل تعديلا لتوجه مسار الخطاب الشعرى عند حجازى وتكييفا جديدا لعلاقة صوت القصيدة بالمتلقى . من أهم هذه اللفتات مقطوعة « لا أحد» التى يقول فيها :

رأيت نفس أعبر الشارع عارى الجسد
أغض طرفى خجلا من عورتى
ثم أمده لأستجدى التفاتا عابرا ،
نظرة إشفاق علىّ من أحد
فلم أجد !
.. .. ..
إذن
لو أننى ـ لا قدر الله ـ أصبت بالجنون
وسرت أبكى عاريا . . بلا حياء
فلن يرد واحد علىّ أطراف الرداء
.. ....
لو أننى ـ لا قدر الله ـ سجنت ، ثم عدت جائعا
يمنعنى من السؤال الكبرياء
فلن يرد بعض جوعى واحد من هؤلاء
......
هذا الزحام لا أحد !

وإذا كان الشاعر العباسى ، ولعله على بن الجهم ، قد قال من قبل :

إنـى أقلبّ عينـى حين أفتحهـا — على كثير ولكن لا أرى أحـدا

فإن نفى حجازى للآخـرين ممن كان يتوجه إليهم بخطابـه أشد مرارة وتبريرا ، فهو يمضى من حلم الجماعة إلى واقع الفـردية المعاصرة ، يبلغ بتجربة الاغتراب فى المدينة أقصى حدودها من الشعور بالاستلاب والفزع الداخلى. الطريف أن لهجته التقريرية « إذن » المبنية على فرضين بـالجنون والسجن ، وجملته الاعتراضية الشعبية المحببة « لا قدر الله » تضفيـان على أسلوبه طابع الحديـث النثرى ، دون أن تنجح

القافية الدالية فى تسويره داخل حدود الشعر الغنائى ، فاللحظة مضادة للغناء فى جوهرها ، ومضادة للبوح والاعتراف ، إنها تنبئ عن واقع افتراضى أسيف يتدارك فيه الشاعر نفسه ، ويلملم ذاته ويردها إلى الكف عن التنادى والتخاطب ، وكأنه يبطل سعيه وحبه ومزاعمه وأنا شيده السابقة للبطل والشهيد والمدن والشهور العربية من قبل .

ينحرف باستراتيجيته الشعرية الغيرية المسرفة فى مواليد للآخرين استجداء لحبهم أو حماسهم وتعاطفهم ، يلجأ لكبرياء المبدع وشعوره بالانكفاء والاكتفاء . حتى ولو كان ينقض غزله ، ويبخع نفسه ، ويجيء هذا النفى المطلق :

هذا الزحام لا أحد

ليحدد نوع الرؤية الجديدة للشاعر ، فهى فردية فى صميمها ، وجودية فى منزعها ، قطعية صارمة لا أثر للشك أو التردد عليها ، شديدة اليقين والامتلاء . ترى فى المبالغة القصوى قرارها الدلالى الأخير. وهو قرار مبنى على مقدمات وهمية تخضع لمنطق صورى شعورى فى الآن ذاته ، مما يسمح لنا بأن نعتبرها رؤية خطابية إن صح هذا التعبير، أو لنقل بطريقة أخف إنها تتذرع بأسلوب خطابى يستثير العواطف لوقف التعاطف ، فالعرى الذى فزع منه فى الحلم وأصبح أشد مايخشاه عند الجنون كناية عن مفارقة المجتمع ومواصفاته التقليدية ، واقتران الجنون بالسجن هو الربط اللاشعورى بين لامعقولية الحياة وعبثية السياسة ، والشاعر الغيرى هو الذى يشفق من هذه المفارقات .

أما الشاعر الرجيم الحميم - ولم يكن حجازى كذلك - فهو يبحث عن هذه المفارقات ويجد نفسه فيها .

تقوض عالم حجازى البطولى ولما يصل إلى غاياته ، رثى عمره الجميل دون أن يبلغ الأربعين ، رأى كيف تجرف تحولات الحياة أحلامه الشعرية وكم تحصد أعمار جيله ، تفجع كثيرا ، لكن مقطوعة محكمة « مرثية لاعب سيرك» تظل من أصفى وأقوى ماخلفته هذه المرحلة فى شعر حجازى .

أبرز ما يتمثل فيها هو تلك البؤرة المزدوجة التى توهمك بأنها تحدق فى المشهد الخارجى بينما هى غارقة فى استبطان الذات . لقد أدرك الشاعر بعد انقشاع الغيم البطولى الوردى أن التمثال الذى نصبه يسقط فى قلب خطئه ، وأن هذا السقوط محتوم لم يكن بوسع أحد أن يتداركه ، وأن هذا هو جوهر المأساة على الطريقة الإغريقية ، لكن التعبير بتوظيف تقنية الأمثولة جديد فى أدوات حجازى الفنية :

فى العالم المملوء أخطاءً
مطالب وحدك ألا تخطئا
لأنَّ جسمك النحيل
لومرة أسرع أو أبطأ
هوى . . وغطى الأرض أشلاءً

ولأن كاف الخطاب امتداد لاستراتيجية التعبير عند الشاعر فإنها تنصرف إلى واحد من ثلاثة أطراف ؛ أولها اللاعب ذاته وهى تصنعه بينما تتوجه إليه لتصب خيمته التخييلية . وثانيها القارئ الذى يتماهى مع هذا اللاعب ويستغرق لديه فى موجة من الإشفاق على النفس والرثاء للمصير، وثالثها الشاعر الذى يدور حول تجربته ويستحضر بشكل لاشعورى خبرته وعذاباته ونفسه اللوامة وهوة السقوط وهى تفغر فمها له . تتسع الكاف لتشير لكل هؤلاء كما يتسع الجسد النحيل ليضم بين عطفيه أجسادنا جميعا لو أخطأنا الإيقاع المطلوب ، لو أسرعنا قليلا أو أبطأنا بأكثر مما ينبغى ، سيصبح قدرنا ـ ولا مفر ـ مثل مصير اللاعب فى سيرك الحياة . الشاعر يسبق الحوادث فى السرد لأن الزمن يتعقبه ، السقوط حتمى لأن الكمال مستحيل . من الذى لايخطئ؟ هل هذه هى سقطة التمثيل فى السيرك ، أم سقطة السياسة فى مشاريعها الوهمية أم سقطة الشعر فى تعلقه بالمثل الأعلى الذى لا وجود له؟ تصلح الأمثولة لجميع هذه الاحتمالات وهى تشير إليها بينما تصنع هيكلها الدلالى .

فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ
فى هذه الليلة أو فى غيرها من الليال

حين يغيض فى مصابيح المكان نورها وتنطفى
ويسحب الناس صياحهم ،
على مقدمك المفروش أضواءً !

حين تلوح مثل فارس يجيل الطرف فى مدينته
مودعا ، يطلب ود الناس ، فى صمت نبيل
ثم تسير نحو أول الحبال ،
ستقيما مومئا
وهم يدقون على إيقاع خطوتك الطبول
ويملئون الملعب الواسع ضوضاءً
ثم يقولون : ابتدئ
فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ

يشد المقطع توتره بسرد المشهد وإرهافه وعرض صوره عبر الانتقال من التساؤل إلى الوصف التفصيلى للمكان والناس والألوان والإيقاعات ، مما يجعل حدث الكلام منبثا عن حدث الأفعال فى تطابق نثرى متصاعد ، لكن المقطع يشد وتره الغنائى عبر تقنية أليفة هى تكرار البداية فى النهاية « فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ» وهو ليس تكرارا صوتيا بقدر ماهو مصيرى قدرى يتربص باللاعب والمشاهد والمخاطب بشكل لا فكاك منه ، كل ماهناك أننا لا نعرف موعده . ولأن وقوع البلاء أخف من انتظاره تصبح القصيدة إرهاصا مرهقا بالخطأ ومرثية حارقة لضحيته ، هنا تتحول الإرادة الصانعة إلى أداة مسخرة والفن الرفيع إلى مجرد تمهيد للسقوط . فالفنان لم يسحر جمهوره فحسب ، ولكنه امتلك المدينة بعد أن نبض له قلبها حتى أصبحت « مدينته» . وتقابل الموقع التركيبى بين ضوضاء وأضواء يكشف عن تراسل الصوت والصورة فى منظومة الشهرة بقدر ما يكشف عن فداحة الثمن المنتظر.

ومن اللافت أن يكون النموذج الفنى الذى يؤثره الشاعر فى أمثولته نموذجا استعراضيا متحركا، وأن تكون هذه الحركة الصامتة هى مصدر نبله وفروسيته حتى يصبح الصورة المعكوسة للشاعر المتكلم المتجه إلى الآخرين، وهو يصنع لهم إيقاعاتهم الوجدانية والجماعية. فلغة الحركة الرشيقة المحسوبة بدقة هى شعر اللاعب كما أن كلمة الشاعر هى لعبته الموزونة، وكلاهما مغزول على نول الاتصال والانبهار. لكن : أين يكمن الخطأ فى الشعر؟ فى الرهان على الجياد الخاسرة؟ فى الرهان على الزعيم الذى انقهر ومات؟ فى الرهان على زمن التحرير الذى ولى وخلف عصرا آخر؟ فى الرهان على مابقى العمر من « جمال» سياسى وعاطفى زائل؟ أم فى الرهان على التعلق الشديد بإعجاب الآخرين وهو متحول لامحالة إلى رثاء وإشفاق؟

لعل تحويل الواقعة إلى أمثولة تحتمل التأويل وتعدد المعنى هو العبور من الزائل إلى الدائم، من اللعب إلى الفن، من البهلوانية إلى الشعر الرصين الحكيم.

ويصبح العمر المرثى فى الديوان بأسره هو عمر المخاطب الجماعى فى ارتداده إلى ذاته بعد انسحاب الضوء عنه من تلك البؤرة المزدوجة.

ومع أنه يرصد تشكل المأساة كما تقع أمام عيوننا فإنه مجرد شاهد عليها، لايتقدم دراميا فى قلب وقائعها ولا يستبطن دخائل شخوصها حتى يصبح من صانعيها. يظل خارجيا فى ملامسته لها، تحجبه الكاف عن الياء، الخطاب عن تقمص الدور. ولو كان صلاح عبد الصبور هو الذى يكتب هذه القصيدة الحجازية لاختلفت ضمائره، لأنه كان شاعرا دراميا لابد أن يتماهى بعمق مع لاعبه ويجسد وساوسه ويبرز دينامية خطئه وجهده الإرادى العظيم لتجاوزه، ولو كان البياتى هو الذى يكتبها لأشبع المهرج شماتة واستعدى عليه شرفاء الأرض، ولو كان السياب لبحث عن أسطورة يخلع عليها ثوب القداسة حتى تصبح عشتارية بعثية، ولكن استراتيجية حجازى الشعرية تختلف عن كل هؤلاء، لأنها تجعل من خطابه تعبيرامباشرا عن المخاطب فى خطوبه القومية الكبرى وأتراحه الشخصية على حد سواء.

تعبيرية حجازى :

اعتمادا على التمييز الذى نقيمه بين أساليب الشعر العربى المعاصر وتوزعها أو تراوحها بين قطبين هما التعبير والتجريد، بوسعنا أن نضع حجازى بارتياح فى منطقة الشعر التعبيرى، لأنه يصدر عن تجربة متخيلة تشير إلى مرجعية متصورة لدى القارئ فى حياته الخاصة والعامة .

تتميز بقدر واضح من التماسك والشفافية . تستخدم أدوات التصوير والترميز لتقريب هذه التجربة وتعميق الوعى المتواصل بها، حتى يصبح فى مقدور القارئ أن يحدد « الموضوع الجمالى » للقصيدة ومظاهره الحيوية . لايطاردنا السؤال الملحاح « عم يتحدث؟» فيلهينا عن تأمل الكيفية التى يشكل بها خطابه والحركات التى يتخذها لتكوينه، بل يسلمنا منذ البداية ـ ربما من أول عتبات النص فى عنوان القصيدة ـ مفتاح الدلالة الكلية وشفراتها العديدة . وهو يمنح بعد ذلك من معين الشعرية العربية ويستقطر إيقاعاتها العديدة ليخلص إلى صوته ونبرته الشخصية، وهى نبرة جهيرة ومباشرة ، ترتفع عن الاستغراق فيما هو حسىّ ملموس وتقع دون التعدد الدرامى المتوتر، فتحتل موقعها فى المنطقة الحيوية التى شغل السياب أكبر مساحة منها بهمومه الشخصية والقومية وكشوفه الجمالية، يدرك حجازى مرحلة تالية لها ويفتح فيها أفقا يسير على خطاه شعراء كبار مثل أمل دنقل وغيره ، لكنه يمزجها بتجربته الشخصية ويتشرد من أجلها، يتسكع فى شوارع باريس فيتمثل نفسه مرافقا لحسناء فاتنة ، ليست سوى « الثورة العربية» بلحمها ودمها :

أنا ، والثورة العربية
نبحث عن عمل فى شوارع باريس ،
نبحث عن غرفة ،
نتسكع فى شمس إبريلَ

إن زمانا مضى ،

وزمانا يجىء !

قلت للثورة العربية :

لابد أن ترجعى أنتِ

أما أنا

فأنا هالك

تحت هذا الرذاذ الدفىء !

امتلأ كيان الشاعر بروح الجماعة كما كان يفعل منذ الجاهلية الأولى، فتقمص شخصيتها واصطحب معه فى منفاه أجمل بناتها المعاصرات فى ذروة شبابها الثورة ، على أن مذاق هذه الكلمة عام ١٩٧٤ يختلف تماما عن نكهتها المعطوبة الآن، وصفة العروبة فيها كانت تجعلها أختا كبرى لثورات التحرير العالمية العاتية حينئذ، اصطحبها معه ليمارس البطالة ويعانى حالة الشلل القاتل فى المنفى. واللعبة التخييلية التى يصطنعها فى غاية البساطة والألفة؛ إنها الاستعارة المكنية التى طالما اتكأ عليها الشاعر العربى، فقد صارت الثورة شابة يافعة تهرب مع عشيقها إلى ديار غريبة؛ يتضوران جوعا ويبحثان عن المأوى ، وهو إذ يدرك تحولات الزمن وتقلبات التاريخ يؤثر أن يلقى مصيره بمفرده ويناشدها الرجوع لديار الأهل لتموت فى حضنهم، أما هو فمصيره الهلاك الجميل تحت الرذاذ الدفىء، لعله يستحضر لاشعوريا موقفا مشابها لامرئ القيس :

بكى صاحبى لما رأى الدرب دونه وأيقن أنا لاحقان بقيصرا

فقلت له لاتبك ويحك إنما نحاول أمرا أو نموت فنعذرا

هذه البكائية الجديدة تجعل الصاحبة بديلا للصاحب ، وتضع باريس محل القيصر، وتندب المستحيل الذى لم يتحقق ؛ سواء كان هو الأمر أو الملك قديما أم الثورة والمجد حديثا، وتسعد بالاستسلام للمصير ومواجهة الهلاك بشجاعة شعرية. لعل كلمة « هالك» هى المسئولة عن هذا الاستحضار واقتران التيه الجديد بالقديم، لكن حس الضياع فى سبيل الحلم العظيم دون تحقيقه يملأ كيان الشاعر

منذ الأبد، ويصله بروح الجماعة إلى الأزل. هـذا الأفق المطلق يتحرك فيه حجازى متلبسا قناع البطولة القومية وهو يتوهـم امتلاك روح أمته الشابـة بهذه الاستعارة المكنية البسيطة فيبدو مرة أخرى مثل لاعب السيرك الماهر المتربص بالخطأ.

سيناريو القصيدة :

من أبرز معالم التعبيرية عند حجازى أن قصـائده موزعة على مساحات مضيئة مـن الشعر السيـاسـى والشعـر الإنسانـى دون لبس أو ارتبـاك. كل قصيـدة لها «سيناريـو» بالغ التحـديد والصفاء، لها بنيـة دلالية مكتملة لا تشكـو الطول ولا القصر ولا الترهل، تدخل عـالمها فتهديك إلى معالمها دون عنـاء. تمتلك إيقاعيها النفسى والموسيقـى الفريـدين، تشير إلى معطيـات الحياة بـألوانها الحقيقيـة، تبنى زمنها فى تـراكم الأفعال والصفـات وتوالى المشـاهد . تنضب خيمـة المتخيل بيسر ومهارة على أرض مبسوطة ومسوّرة. على أن لغته الشعـرية قد أصابها فى المنفى قدر كبير من الاكتنـاز والامتلاء، تركزت فيهـا عصارة خبرته المتجددة بخمـر الأسلاف وعطر المكـان. استنجد بها كـى يحمى غـربته مـن الذوبـان والتلاشـى، صارت الكلمة وطنـه الذى يبيت فيه، وتعـويذته التى يلجـأ إليها، وتبلورت لديـه ذاكرة بصريـة سينمائية محدثـة، تحيل سينـاريو القصيـدة إلى لقطات مـوصولـة بإحكـام شديد، فى «مونتاج» مدروس وتركيب ذكى غير مصطنع. يستعين بالسرد والطرد، بالزمن والمجاز فى تخليـق كائنه الشعرى. يحكى عن تجاربه اليوميـة مايجعلها رموزا كونية تعلو على الآنىّ الموقوت، يقول فى «أغنية» :

أنتِ فاتنةٌ
وأنا هرمٌ ،
أتأمل فى صفحة السّين وجهى ،
مبتسما دامعا
أنت فاتنة

تبحثين عن الحب ، لكننى
أقتفى أثرا ضائعا .
كان لابد أن نلتقى فى صباى إذن
لعشقتك عشق الجنون
وكنا رحلنا معا

نوقظ قافية العين المفتوحة رؤى حلمية وشعرية فى ضمير القارئ وهو يشهد الموقف ويرقب أطرافه فى دواخلهم ، فتتردد أصداء من شوقى فى ذاكرة النص الخبيئة :

قد يهون العمر إلا ساعة   وتهون الأرض إلا موضعا

لكن المشهد هنا مفعم بالتفاصيل البصرية ، بالفتون والغضون ، بالحب واقتفاء الأثر، بالرحلة المستحيلة فى الزمن الضائع ، ومفعم بالتوزيع الإيقاعى المتوازن بين الضمائر والسطور فى تناوب نسقى جميل ، تتبادل فيه المرئيات والكلمات لعبة الغياب والحضور. فالفاتنة نفحة باريسية ، والهرم كهل مصرى ، وصفحة السين تنعكس على وجدانه مثل وجه النيل فيلتقى على محياه الدمع بالابتسام . هى تبحث عن الحب فى بلد تحرر فيه الإنسان ، وهو أشد ظمأ منها للعشق لكن أولوياته قاسية ومنفاه وبيل ، يتوهم حربه مع الزمان الذى حرمه من الصبوات ناسيا أن جنون شبابه لم يكن فى أحضان الغيد بقدر ما كان فى سكر الأناشيد القومية والوطنية .

لقد أصبح الآن بلا قلب ، مثل مدينته الأولى ، بل يبدو وكأنه قد فقد روحه ، ولم يعد بوسعه سوى أن يرقب من بعد حركة جسده وهو يتقافز أمام عينيه :

يهبط الجسد الآدمى وحيدا إلى القاع ،
يبحث عن نفسه فى المحطات ،
مزدلفا فى سراديب معتمة
تتداعى به لزمان سحيق

يوغل الجسد الآدمى الحزين
ويقفز كالفرد من ظلمة فى الطريق
إلى ظلمة ،
تابعا أثر امرأة واجهته
فحوّل عينيه عنها ،
وظل يراقبها فى زجاج النوافذ ،
حتى مضت وهو لايستفيق .

تسلم العين قيادها فى هذه المقطوعة إلى القاف الساكنة فى رحلة القلب ، حيث يمارس صوت القصيدة معراجا عكسيا إلى سراديب الماضى القدسى ، فكأن الروح التى تتطلع للفردوس هى التى تصعد للسماء ، أما الجسد المثقل بالحزن والخيبة فإنه يهبط إلى القرار ، وليست الذاكرة سوى مدفن الحياة الماضية وأشواقها المحبطة . لكنه يعبر عما يحدث الآن ، فـا لفعل مضارع وآنى (يهبط ، يبحث ، تتداعى ، يوغل ، يقفز) حتى إذا وقع على الصورة الموازية للمشهد الافتتاحى اتخذ سمت الحال المحكى وهو يسرد قصة ذهوله أمام الفتنة وعجزه عن مبادرتها .

المهم لدينا أن حركة القصيدة المنتظمة فى المكان والزمان لاتهتز ولا تتشتت . لا تنفلت من يدى القارئ ولا تغيم فى نظره ، وتظل طريقتها فى التعبير هى إبراز الفاعل المترجم لحالة الذات بدقة « الجسد الآدمى » فهو يتحدث عن شق من نفسه بعد انشطار الأنا إلى روح مضيع وجسد متوغل . لايبقى من غنائية النص سوى ظل باهت خفيف يتمثل فى ترجيع الفاعل والقافية ، وتوازى صيغة اسم الفاعل «مزدلفا ، تابعا» ، أما بقية أصوات المقطوعة فتزحف بتثاقل الجسد المرهق إلى قرار الماضى وعتمته وخلوه من المعنى مثل حركات القردة . هنا تتضافر مستويات التعبيرين الصوتى والنحوى لتخليق الدلالة الشعرية فى متخيل النص الكلى .

والطريف أنه سرعان ما يستفيق من هذه الغفوة المتثاقلة ويلتفت إلى ضمير

الغيبة الذى يصلح امتدادا لسرد مايفعل هذا « الجسد الآدمى قائلا :

إنه يتجاوز ميعاده ،
ثم يدخل معتذرا ،
خالعا عنه مايرتدى ،
جالدا نفسه بيديه ،
يمزق أعضاءه ندما ،
ويقدمها لقما للمعادن ،
نابضة بالضراعة والخوف ،
لكنه فى النهاية ينظر من حوله ،
فإذا هو ملقى به ،
فى بداية ذات الطريق

كل يوم له هذه التجربة .

يلاحظ القارئ أن الطابع الذى يغلب على تجارب هذا الديوان « كائنات مملكة الليل» أقرب إلى مناخ « أربعاء الرماد» الإليوتى ، ممتزجا بشذرات من الحداثة الفرنسية المستلة برفق من إطارها التاريخى لتعبر عن هجاء الزمن وعبثية دورته . فهو يشهق بالذنب والندم فى لحظة واحدة ، ويترك لبعض السقطات السيريالية أن تلمع فى عبارته مفارقة لنسيجها المعتاد « ويقدمها لقما للمعادن» تستعصى على الذوبان الدلالى ، لكنها تصنع مشهدها المبيت مقدما فى سيناريو القصيدة مطروحا على الطريق قبل أن تختمها بهذه النغمة الدورية « كل يوم له هذه التجربة» فينتهى بها المقطع كما انتهى بالقصيدة السابقة ، مما يجعل المقطع الأخير استئنافا لقول آخر ، أو مونتاجا لقصيدة موازية ، فتلعب علاقات الفصل والوصل دورها فى تسوير النص ، لكن الملاحظ أن المخاطب لم يصبح هو الآخر ، احتل المتكلم رقعة الضمير الشعرى بين الأنا وهو ، وأصبح هو الذى يتم توجيه النص إليه . إنها لحظة المراجعة

فى استراتيجية الخطاب الشعرى بعد الامتلاء طويلا بالآخرين والتمرد عليهم ورثاء الذات فيهم.

اتساق الخطاب وكثافته :

من بين ١٦ قصيدة يتضمنها ديوان حجازى الأخير « شجر الأسمنت» هناك ٨ قصائد مهداة إلى شخص معين، وبقيتها تحمل مؤشرات دالة على نوع الخطاب الشعرى مثل طللية وأغنية للقاهرة، لكنها جميعا محددة الزمان والمكان بشكل لافت على اختلاف الترتيب. ومعنى هذا أن نص حجازى لايداخله أى التباس أو تشتت وهو فى ذروة نضجه، بل يظل تعبيريا محددا ناصع الوضوح موصولا بأنواع الخطاب الشعرى المألوف فى الذائقة العربية. لأن العنوان والإهداء ، وهما ممايحلو للنقاد اليوم أن يطلقوا عليه عتبات النص، يكفلان توجيه الدلالة إلى بؤرتها المقصودة دون إبهام، فلا يصبح هناك مجال لإشاعة قدر من الغموض الذى يغلف النص الشعرى بطبقة رقيقة تحميه من فداحة الانكشاف فى النص التواصلى المباشر، مع أن هذه العتبات لاتحرق كل مستويات الدلالة الممكنة فى التأويل، إذ يظل بوسع القارئ أن يفهم هذا المخاطب فى الإهداء، لا باعتباره شخصا محددا ـ عبد الرحمن منيف أو صلاح عبد الصبور أو جاك بيرك أو أمل دنقل أو غيرهم ـ وإنما بما يتجمع فيه وحوله من معطيات رمزية تحيله إلى نموذج للأديب أو الشاعر بما يشغله حضورا وغيابا من قضايا أو يثيره من مشكلات. غاية ماهناك أن القصيدة بهذه المؤشرات تنتظم فى خطاب متسق لايقع فى أحادية الدلالة بقدر مايتبع استراتيجية منظورة فى توجيهها.

وإذا كانت تلك الإشارات تنأى بالنص عن التجريد بما تنقذه من إمكانات اللبس والتشتت فإنها لاتحرمه من إمكانية الكشافة التى تعتمد فى تقديرى على أمرين : أحدهما ارتفاع نسبة الأشكال المجازية والثانى استغلال مساحات الصمت لإبراز جسد الكلمات وتفجير طاقتها الشعرية.

ولنأخذ نموذجا لهذا الوضع آخر قصائد الديوان : « منتصف الوقت» وهى مهداة بإبهام يسير إلى « جمال الدين بن شيخ» لأنها لا تتحدث عنه مثل بقية الإهداءات غالبا ، بل تبدأ بشكل تغلب عليه الرؤيا وتدور فيه كلمات المتصوفة :

كأنى فى انتصاف الوقت حين خرجت من ظلّى
يعر ينى فراغ عاصف يلتف من حولى
كأنى فى انتصاف الوقت أولد ، أو أموت ،
كزهرة تشهق فى منحدر السيل .

وإذا كانت كناية الخروج من الظل أو فقدانه تشير إلى تبدلات الحياة وتحولات تجاربها الوعرة فإن استواء الولادة والموت عبر حرف العطف التخييرى «أو» يلقى بنا فى فضاء المطلق الشعرى والمطلق الوجودى معا ، دون أن تنقذه كاف التشبيه التراثية بالزهرة فى منحدر السيل ، إنه يقارب « حالة» ولا يستطيع أن يفصح عنها ، فيكتسب نتيجة لذلك قدرة فائقة على تكثيف القول وتشعيره .

لكن سرعان مايبدو أنه لايطيق بعدا عن التصريح ولايقيم طويلا فى منطقة التلميح :

أقول لهذه الأرض البعيدة : لاتناديني
ولاتستعجليني !
لم تزل ريحى تهب
ولم تزل لى دورة أكملها
قبل غروب الشمس أو منتصف الليل
وما يعجلنى ؟ لا التاج معقود على رأسى
ولا بنلوب عاكفة على نولى !

نراجع القصيدة فى بعض عتباتها فنجدها مؤرخة فى باريس عام ١٩٨٩ . فنعرف أن الأرض البعيدة ليست سوى مصر، وأن الأزمة حينئذ كانت هى عودة

الشاعر المعجل إلى وطنه ونداؤه لأرضه ، وأنه عندما استحال فى منفاه كونا كاملا ظل يخامره الشعور بالضياع فى مهب الريح وفقدان العمر مع دورة الشمس ، ومع أنه يصور كل ذلك إثباتا لوجوده المتحقق المتطلع للمستقبل فإن صيغة الإثبات تعكس اختيار الصورة فى مرآة النفى فى لا وعى الشاعر، وكأنها أسئلة يلقيها على نفسه أكثر مما هى حقائق يزهو بإثباتها : هل مازالت ريحى تهب ، وهل لم تزل لى دورة أكملها؟ وبين النفى والاستفهام علائق نحوية وشعرية عميقة ، أى أن ماظنه إثباتا لم يلبث أن تحول إلى نفى .

ثم يأتى التساؤل الإنكارى الطريف الذى يستحضر فيه صوت القصيدة بشكل غير مباشر أطراف أسطورتين : إحداهما قريبة ، وهى لشوقى فى منفاه الوطنى وما بويع به من إمارة الشعر وعقد تاجها على رأسه ، أما الأسطورة الثانية فهى أبعد من ذلك ، لأنها تتصل بتلك المرأة ـ الوطن ـ بنيلوب المنتظرة لعودة البطل الملحمى الغائب عوليس والمكرسة حياتها من أجله ، ترد الخطاب بنقض غزلها ، هذا التساؤل الذى يداعب وهم المجد والبطولة وهو ينفيه من أفق المتكلم ليرده إلى بصيرة الإنسان الواقعى المعاصر لابد أنه يعكس ساعات طوالا من الحوار بين الشاعر وصديقه المغترب الأبدى عن العودة ومشكلاتها . لكنه يرتفع بالخطاب عن هذا الظرف المباشر ليولد فى منطقة الشعر البعيدة عندما يقف الصوت لينادى الأرض وهو يرتق مشاعره وأفكاره ويحاور ذاته وقراءه . بحيث يصبح انخفاض نبرة البطولة إيذانا بارتفاع درجة الشعرية وغلبة نموذج الأمثولة مؤشرا لزيادة كثافة القول وامتلائه المفعم بروح التساؤل والشك والشعور بانعدام اليقين .

وعندما تكتمل دورة القصيدة يعود صوتها ليخاطب أرضه ومصره :

أقول لهذه الأرض البعيدة!
أشرقى من عتمة !
وتجسدى من كلمة !
وتشردى مثلى

أقول لها :

لقد متَّ معى ، فابتدئى الآن معى
ياوردة تزهر فى المحل
أقول لها : اتبعينى لاتنادينى
ولا تستعجلينى !
إننى أمضى على رسلى
ولى شرطان ينبلجان يوما فيك
حينئذ يلوح شراعى الضليل ،
أبيض فى غروب الشمس أو منتصف الليل
وما يعجلنى ؟ لا التاج معقود على رأسى
ولابنلوب عاكفة . . على نولى !

ومع أن كـل ذات شاعرة تجر العالم وراءهـا كأنه كلبهـا المحبب الصغير، إلا أن هنـاك تحولا يسيرا فى خطاب هـذا السندبـاد ذى الأشرعة الضليلـة البيضاء ، فقـد هاجر فى البداية يتسكع فى شوارع باريـس ، وبرفقته عشيقة صباه « الثورة العربية » لكنه لم يلبث أن توهم خياله وحسب أن وطنه قدمات فى غيبته وآن له أن يبعث مع عودتـه ، ولأن القارئ المعاصر لم يعـد يحتمل فخريـات الشعراء ولانزقهـم البطولى الصبيانى فإنه يتنفس ارتياحا لتكرار صيغة النفى « لا التاج معقود على رأسى ، ولا بنلوب عـاكفة على نـولى » خاصـة وهى تجمـع القصيدة فى منـديل معقـود تتكثف شعـريتها بقـدر ما تغـزل مجازاتها وتستحلب أسـاطيرها بتـؤدة وأناة ، محافظـة على اتساقها وطابعهـا التوصيلى البارز، وإن كانت قد ضيعـت بشكل متعمد كثيرا من نبراتها الخطابية وإيقاعاتها الغنائية ، لكنها تظل شاهدة على قدرة الشعر فى اختزان رحيق الحياة وتعتيقه ، واغرائه للقراء بمعـاودة توليده وتخليقه ، فى محاولات متجددة لاكتشاف جمالياته وتوصيف تقنياته وأساليبه .

« كل هذا الشعر » فى مائيات عدلى رزق الله

أسطورة الفن ومداه

كان الناقد الكندى الكبير « نورثروب فـراى» يرى أن الأدب يأتى بعد الأسطورة فى تاريـخ الحضارة على اعتبار أن الأسطورة تمثـل الجهد البدائى للمخيال كـى يقيم تماثلا بين الإنسان والعالم، ثم لا تلبث أن تندمـج فى الأدب كى تصبح مبدأ بنيويا مؤسسا لشعريته.

وبمقدورنـا أن نتوسـع فى مفهوم الأسطورة لتشمـل بقية أشكـال التعبير الفنى المجسد عن رمـوز الكون والمستخدم للكتلة واللون، وعندئذ سنـدرك أن الوشائج القوية بين صور التخيل تعود إلى جهدهـا المشترك فى إقامة هذا التماثل الأيقونى بين الإنسان والعالم، وسنرى فى الجذر الأصلى لجميع الفنون أسطورة الإنسان كما تتجلى فى وحدة المنبع الإبداعى وتقارب أفعال التأويل ، إلا أنها تبرز على وجه الخصوص فى وحدة الإيقاع الجمالى للأعمال الفنية ذاتها.

وقد التقـت فى القاهـرة منذ عـدة أسابيـع ، وبشكل استثنـائى أطراف الفنـون التشكيليـة والتعبيريـة ، عنـدمـا قـدم الفنـان « عـدلى رزق الله» لمعـرضـه الأخير بمجموعة من القصائد التى كتبت عن « مائياته» ، وجعل عنوانه « كل هذا الشعر» شيرا إلى النصوص والطروس المرسومة فى الآن ذاته ، وتـلاقت على صفحاته أبيات مثل جيلين ، أحـدهما يضم أحمد عبد المعطى حجازى وإدوارد الخراط، والثـانى يجمع بين أمجد ريان وعبد المنعم رمضان ووليد منير، كلهم يترجم بحساسيته الفنية وأسلوبه الشعرى رؤيتـه لعلاقة جماليات اللون واللغة، أشكـال التكوين البصرى والشعر. بما يعطى للقارئ فضاء شفيفـا يرقب مـن خلاله كيفيـة ممارسة الـذائقة الفنية لكـل مبدع، وهـو يصنع نمـوذجه فى التصـور والتصويـر؛ أى وهو يضـع

أسطورته التي يضاهي بها بين نفسه وهذا العالم من حوله، في بؤرة دلالية محددة، هي علاقة الشعر الآن بالرسم، أو بمائيات عدلي رزق الله على وجه الدقة.

عتبات حجازي :

يضع حجازي لقصيدته عنوانا لافتا يرتبط برغبته الحميمة ــ عند مقامه في باريس وقت كتابة النص ـ بالالتحام العميق بموروثه، والتجاوب الحر مع أصدائه الحاضرة في قرارة وجدانه، فهو يعلن انتماءه للنموذج المقدس عندما يجعل عنوانه « آيات من سورة اللون» مقتبسا شعاعا يسيرا من طاقته المجازية الكبرى، خاصة لتنظيم طبيعة التراكب بين أقسام مداراته، فهو لا يحاكي القراءة القرآنية للكون، بل يقترب من فلكها الرمزي المحكم كي يضفي على قوله عبق التراث ونضارته. خاصة عندما يهديه إلى عدلي رزق الله، « هدية السيد للسيد» ـ كما كان يقول شوقي في ـ«كنيسة صارت إلى مسجد». تعبيرا عن هذا التآخي بين اللون والحرف. فمائيات الفنان التشكيلي تستحيل إلى آيات لغوية، وأبيات الشاعر تسيل الظلال والرتوش لتسجل فعل البدء في الكلمة الشاعرة، تلك التي تجرح سطح الأشياء فينبثق منها دم المستقبل :

قطرتان من الصحو
في قطرتين من الظل
في قطرة من ندى
قل هو اللون
في البدء كان
وسوف يكون غدا
فاجرح السطح إن غدا مفعمُ
ولسوف يسيل الدمُ.

هناك تماثل مدهش بين تركيب اللون ومدار الزمن، فثنائية الصحو والظل تنحل جدليا في رعشة الندى، كما أن علاقة الأمس باليوم تفضي إلى ماسيكون

غدا . فعالم الطبيعة لايدانيه فى عراقته سوى عالم الثقافة الأولى ، وإذا كان هناك اتساق تام بين طرفى (قل هو . .) و(فى البدء كان . .) فإن ذلك هو الذى يدعونا كى نتوحد ونحن نجرح سطح الأشياء ، لندرك وحدة الدم والفن ، وهو الذى يجعلنا على وجه الخصوص ننطق بضمير الجمع :

سنغنى لكم أيها السادة الغرباء
غناء رتيبا
على وتر مفرد يتردد بين مداريه
كما القمر العربى
هو الأبيض والأسودُ اللؤلؤُ المعتمُ
سنغنى أغانينا الخضرَ
لكننا سنفاجئكم بقنابل موقوتة
كان أسلافنا خبأوها مع الخبز والخمر
فى خشب المومياتِ
لكى تنفجر فى غرف الدفن
حين تحين مواعيد عودتهم للحياة
وردة أم فمُ
هذه الورقات التى تمسح الآن صدرى
وقبرة تتنفس تحت الأصابع
أم برعمُ
نهدها . .

تنقسم الفقرة إلى ثلاثة مقاطع شعرية يسوّرها حرف الميم (المعتمُ ، فمُ ، برعمُ) ويستهلها حرف الاستقبال (سنغنى) مرتين بما يضبط إيقاعيها الموسيقى والدلالى بداية ونهاية . لكنها تقدم عالمنا العربى للسادة الغرباء بطريقة شعرية ، فإذا كان صوتا فقد يحسبونه ـ كعهدهم دائما ـ رتيبا ، وهو يكرر فى الحقيقة دورة القمر ، وإذا

كان شكلا فهو يجمع الأضداد فى أسمائه الحسنى حتى تضىء لها العتمة ، وهو يقيم تراسلا رمزيا بين الصوت واللون فى الأغانى العاشقة الخضراء ، لكنه ـ على قدمه ورتابته ـ مسكون بالفجاءة فى توابيته الفرعونية ، مع طعام الآلهة من خبز وخمر تكمن القنابل الموقوتة التى تؤذن بعودتهم للبعث فى أجلها المقدور. وحينئذ تتبادل كلمات (وردة / فم/ برعم) مواقعها الدلالية والإيقاعية. فاللون الوردى ينطق ، والفم الصائت ينبت البراعم الوليدة بالرسم ، لأننا مازلنا هناك ننبض بوجود الفن ، ونخبئ للعالم ماسيورق به مستقبله ، تلك القَبرة التى ستتنفس بعد الدفن وسيبزغ لها نهد فى دورة البعث الجديدة .

وإذا كان النص يمضى فى حركته السردية ليحكى نموذجه الأسطورى فإن تعاشق الحرف والطيف وتبادل الصوت واللون هما اللذان يصنعان جديلة صيغته الشعرية وجدلية تكوينه التشكيلى ، بما يرفع صوته صادحا أمام الآخرين ، يبعد بعرض سحره على أنظارهم ، كى ينشرح لها صدر المتحدث. لكن لماذا يختار الشاعر صورة القنبلة الموقوتة ليعبر عن تواصل الإبداع الفنى لدى الشعب العربى فى مصر منذ الفراعنة حتى الآن ؟

هل يشير بذلك إلى فترة الانقطاع التى امتدت منذ العصر الرومانى حتى مطلع العصر الحديث فيرمز لها بطابع الكمون والتوقيت قبل أن تنفجر فى بعث جديد ؟ هل يربط بينها وبين التراث الثقافى الدّينى الذى ضاع أريجه على العالم من تلك المنطقة ذاتها فتبدل وجه الحياة ، وبرزت فيها غرف الدفن خلال عصور متطاولة؟ هل كان لمقامه فى فرنسا وشعوره بالغربة تجاه الآخرين وحضارتهم وحاجته إلى إثبات وجوده حيالهم أثر فى جرأته فى تبنى الفعل الموسوم بالإرهاب باعتباره طريقة النضال للتحرر ، خاصة وأن وجدانه مرتبط بفترة مد الستينيات التى كان الإنسان العربى فيها قادرا على أن يصوغ منظومة قيمه بغض النظر عما يقول الآخرون عنه ، وكان له منطقه الخاص فى صناعة الأحداث وترميزها حتى ولو كانت مضادة للآخرين ، لنتذكر البياتى مثلا وهو يجعل بطله الأخضر ممسكا بالمصحف والقنبلة رمزا للثورة قبل أن تصبح مضادة .

هل كان بوسع الشاعر أن يستخدم هـذه الاستعارة ذاتها لو كتب قصيدته بعد عودتـه إلى مصر ومعانـاته مـن تحول إرهاب القنـابل إلى إرهـاب الأفكار، بعـد أن رفعت عليه الدعاوى القضائية لأنـه سمح فى مجلته بمجاز شعرى جرىء أو صورة تشكيلية عارية؟ هل معنى هذا أن المناخ الثقافى الذى يتنفسه الفنان كفيل بتعديل حساسيته الجمالية تجاه الصور والرموز ودلالاتها؟ ثـم ماهى جدوى تلـك الكلمة الأخيرة التى تكسر الانتظام الإيقاعى للمقطوعـات بسورها الميمىّ . فبعد أن أورد الكلمة شبه الختامية « أم برعمٌ » أضاف إليها فى لاحقة مختلفة كلمة « نهدها»؟ هل لاحظ الشاعر انتظامه أكثر مما ينبغـى فى طوابير القوافى فعمد إلى توليد مجاز برعمى طريف يتمثـل فى النهد كى يعدل من صرامـة النص ويخفف من حـدة توازنه، أو لنقل يقيم توازنا جديدا لايعتمـد على التكرار المتوازى للقوافى المتماثلة ؟ هل تسجل الكلمة فاصلـة دلالية تعيد للعبارة ليونتها الأنثـوية وترطب جفافهـا النضالى وهى تتحدث عن بعث الفن، خاصة أنه يدير المقطع التالى ليكرر المطلع ثلاث مرات، مما يعوض بـالتشكيل الدائرى ماتفقده العبـارة بهذه الفاصلة من إيقـاع خارجى ؟ أظننا لانذهب بعيـدا فى تأويل النص لو قرأنا فيه كـل تلك الاحتمالات، فهو مثل التابوت الخشبى الذى مازال موضوعا للاكتشافات الأثرية المتوالية .

وبوسعنا أن نقفز على سلم القصيدة المحكم لنصل إلى الدرجة الأخيرة :

نخلة أنت أم سلمٌ
وأنا خنجر طالع
أم هلال تحدر بين الترائب
حتى اختفى فى الذوائب
ثم بدا
جسد
وارتدى جسدا
قل هو اللون

في البدء كان
وسوف يكون غدا
فاجرح السطح إن غدا مفعمٌ
ولسوف يسيل الدم

فنرى المعادلة الأولى وهى تتكرر بشكل آخر بين أنا وأنت / الهلال ونخلة العذراء، الخنجر الصاعد والسلم المتقاطع حتى تحل فى الجسد المتلبس بجسد آخر تناسخا وتماهيا، كما نرى العبارة الشعرية وقد تقمصت جسد الصيغ المقدسة وسرت فى أصلابها لتعكس تصويريا حركة الواقع الخارجى فى اتساق خطابات الأديان فى مصر وتناسخها الحميم حتى لتتعانق آياتها كلها اعتنقت وتترسب جميعا تحت سطح الفن المفعم .

رجفة الشعر الصافى :

فى مقابل هذا الشعر المثقل الذاكرة ، المتخم بما يحتوى من نصوص ويوارى من إشارات، ننتقل إلى أفق أحدث لشاعر شاب، يسجل لحظة التقاطع بأشعتها الخارقة ، كما ترصدها روحه الصافية، بعد أن طرح وراءه كل شئ وتحول إلى كائن شفيف يتعمد بالألوان، ويتنفس الكون فنا خالصا يعيد تشكيله ويختزل مفرداته إلى أصولها البدئية، وليد منير يستهل قصيدته « مائيات عدلى رزق الله» قائلا :

تخللتنى زرقة
واتسع الهواء
وشف حولى جسد الكون فصار الكون زهرة
وامرأة
وماء .

فى مقابل الحضور الطاغى للمخاطب عند حجازى الذى يمثل خطابا شعريا مستقرا بأعرافه ونظمه، واحتشاده بالأصوات المرتفعة المقدسة، يطالعنا هذا النص

بإيقـاع البوح والاعتراف ، ينطلق مـن لحظة حسية قـريبة تقع على خشبـة المتخيل الشعرى وهـو يتعرى بحريـة وعفوية ، فهو ينسحـب ويجرنا معه إلى الـداخل ، فى اتجاه استحالـة المادة إلى أثير ، والجسد إلى هـواء ممتد ليتشكـل العالم مـرة أخرى فى منظور شعرى يقتصر على أهـم عناصره الطبيعية يتدرج من الزهـرة اليانعة إلى المرأة اليافعـة ، ثم إلى أصل كـل شىء ، الماء . وإذا كانـت هناك أسطورة تطبـع النص الشعرى بنمـوذجها المكـوِّن فإنها تنبثـق هنا مـن لحظة التخلـل المستوعبـة لصوت القصيدة ، وهـى ليست لحظـة صوفية متـوحدة فى الكـون بقدر مـا تشير إلى فعل الإخصاب والتوليد ، إنها مشدودة إلى أنوثة الفن فى جوهرها الحميم :

أيتها الأنوثة المغلولة الصدى
أيتها النار التى تدخل لحم النور
كيف تؤولين هذا الكنز ؟
وكيف تسبحين بى نحو فضاء داخلى ؟
يتحدى خارجى
كيف تخامرينني
فتعترينى رعشة
ويستقر فى دمى هذا الأسى البعيد
الخمر
واللوتس
والضياء .

فروح الفن غالبـا هى المخاطبة فى هذه النداءات ، وهى الفـاعلة لكل شىء ، لعمل الفـن خلقا وتلـذذا ، فهى التى تـؤول كنز التجليـات المختلفة ، وهـى التى تسحب صوت القصيدة إلى داخلـه المنفصم عن خارجه الذكـورى ، فلا يبقى فيه من الأصداء المتحاوبة إلا رذاذ يسير ، يتطاير من قول الشاعر العذرى مثلا :

وإنـى لتـعرونى لـذكراك هـزة كما انتفض العصفـور بلّله القطـر

أو من قول السياب « ويد لهمّ فى دمى حنين» ، أو تستثير فى القارئ عالم النبوءة منذ ناداها أمل دنقل « أيتها العرافة المقدسة» لكنها تظل مغلولة الصدى لتعاكسها مع خارج الشاعر، فتصبح لهب الفن التى ينبثق من لحمها النور، ومهما تراءت لنا أصداء الأقوال الأخرى ونحن نعايش هذا النص فإنها تفقد انتماءاتها لتحط على سطح هذا الكلام الجديد فتنتظم فى نسق مغاير، عندئذ يتحدد مصدر الأسى منبجسا من ثلاثة منابع : الخمر واللوتس والضياء ، تتكرر علامة الخمر ببعدها الرمزى المسيحى كما جاءت عند حجازى ، وتتحدد زهرة اللوتس ببعدها المصرى الفرعونى بأوضح مما كانت عليه الوردة هناك ، ويبقى الضياء ليتم مهرجان الألوان ويقابل الماء فى مطلع القصيدة فينعقد به ويتقطر منه على خلفية الأسى الشعرى الرهيف. وإذ يتلبس الشعر بروح التماهى الفنى مع الرسم يصبح الفضاء أسطورة لونية ، فتتراسل معطيات الحواس مع منابت الوجود الأولى فى تكوينات مدهشة :

هذا المدى أسطورة
ونخلة سماؤها
لكنها خفية
تروغ خلف الأبيض الشفاف
والبنفسجى المرسل الخاطر
والوردى ذى الحنين
كل شميم نغم
وكل ملمس ندى
وكل دهشة رحم
كيف تؤولين هذا الكنز ؟
كيف تكوّرين روحى فى ظلال لم تقف على حدود اللون؟
فيهرب الطائر من أصابعى
ثم يعود دون أن أراه للأحجار

أيتها الأنثى التى تدخل لحم النار

وكما أن الفن الحديث فى ما بعد المرحلة الأكاديمية يعطى لكل مشاهد حق التأويل الحر للتكوينات اللونية ، فإن الشعر بدوره قد ألقى فى حجر القارئ بمفاتيح غيبه ، فأصبح عليه أن يفك شفراته ويجترح تأويله ، أصبح عليه أن يعثر على إيقاعه الدلالى من خلال وقعه النفسى ؛ أن يسترسل فى خاطر اللغة الرامزة ليتراءى له ماوراء الأشكال والصور.

أصبح عليه أن يكون مترجما فى لغته ذاتها بعد تداخلاتها وتبادلاتها الإشارية . فما هو المدى الأسطورة مثلا؟ يحلو لى أن أعتبره مدى الفن وفضاءه ، حيث يلتقى الحرف المنطوق بالخط المرقوم ـ الشميم الذى بقى من عرار نجد ـ بالنغم ، وهو معنى مراوغ بالضرورة؛ إذ لو كان صريحا أحادى الاتجاه لفقد بهجته وشعريته . أما تلك السماء التى أصبحت نخلة فما أبعدها عما هزت جذعه العذراء فى الطقس المسيحى ، وهى سماء خفية وحفية ، تنحجب خلف ثلاثة ألوان : الأبيض الغيمى ، والبنفسجى القزحى ، والوردى الدافئ الحنون . ويلح سؤال الكيفية ليستدير بالمقطوعة إلى تكوينها التعبيرى وهى تشهد إعادة تكوين الروح وتكويرها بعجينة الفن ، فن الظلال الهاربة والأشكال الطائرة فى الكلمة واللون .

وردة رمضان :

تتكون قصيدة عبد المنعم رمضان المطولة المضمنة فى كتالوج عدلى رزق الله خمسة مقاطع يستحيل تأملها مليا كما تستحق بجدارة فى هذه الزيارة السريعة لجاليرى الشعر المقام بين المائيات ، كما يستحيل مطالعة قصيدة أمجد ريان وتأويلات إدوارد الخراط لضيق المجال ، ويتعين علينا أن نكتفى بمراقبة مشهد واحد من قصيدة رمضان يتسم بالوجازة والاستقلال النصى ، وهو بعنوان «الوردة» المشحون بالدلالات :

مائلة فوق ذراعى

ومماثلة لى

الحوريات على الأغصان
وكهف الجنيّات على الرقبة
وشرور الناس جميعا
راكعة
عند القدمين
هل ندخل
هذا الدير الآهل بالسكان؟

يتخذ صوت القصيدة وضعا مماثلا للعالم الأسطورى المحاذى له، وضع التماثيل فى هيكل الفن، حيث تميل الحوريات ويتلوى كهف الجنيات على الرقبة وتركع الشرور، فالكتلة المجسدة هى التى تتراءى له بعد أن تفنى فى المقاطع السابقة للجسد وأصبح أيقونته، ونفض عنه مزاعم الفيض بجرأة فادحة، ورسم اسم «ناريهان» ـ موضوع اللوحة ـ بحروف النور على طريقة شعراء البديع، فأخذ ـ ينذر ـ نفسه لأسطورة الفن، يتردد على باب ديره. ويلاحظ أن الشاعر يستخدم هنا ضميرا المتكلمين؛ إذ لم يعد يقف فى مواجهة الرسام، ولا فى مواجهتنا، لقد اتحد به وتحدث من خلاله، أنطق صورة وفرغ من تكويرها حتى أضحت تماثيل منتصبة، ثم مد يده إلينا كى ندخل معه ونبدأ فى فعل الفن :

نداهم أنفسنا
نتفتت مثل رذاذ
نطبخ بعض الجص
نقيم تماثيل العذراء
ونشرع فى الإذعان
الوردة مثل المعمودية
فاتحة ورهان.

مجموعة أفعال المضارعة هنا تكسر نسق الماضى، تحيل طقوسه إلى رموز يتم

إعادة بنائها من جديد في أسطورة النار التي تحدث عنها الشاعران السابقان حيث انفجرت من قنابل موقوتة عند حجازى وانبثقت من لحم الأنوثة اللاهب عند وليد منير، وهـى عنصر ضرورى فى صهر الحواجـز بين حدود الأشكـال الفنية والـوردة التى تقف فى مقابل المعمودية هى وردة الفن أيضا ، وهى غائرة فى وجدان البشرية منذ البداية وماثلة كرهان لها إلى النهـاية ، لكن صوت القصيدة لايلبث أن ينفصم عن هذا الاندغام ، أن يتخذ وضعه المجازى المميز .

وأنا سياف الليل

إذا ما مر ، أقطعه ، وأعود إليه

يصير شظايا ، تسكن فى أقوال القديسين وأعمال الرهبان

فانتظروا أن تجدونى عند المذبح .

وإذا كان الليل هو الزمن الأسود ، فـإن صوت القصيدة هو الذى يستحيل إلى سياف يقطع الزمن إربـا وينتصر على شروره ، مثلما انتصرت إيزيس وجمعت أشلاء أوزوريس لتبعث من جديد ، وتسكن بشعريتها فى أقوال القديسين وأعمالهم . هنا يصل التماهى إلى ذروتـه بين الأسطورة والفن ، وتحقق وظيفة الفنان وهـو يقوم بكل الأدوار عنـد المذبـح ، دور الكاهـن والمتعمـد ، القـديـس والـراهـب ، إيـزيـس وأوزوريس ، ويتحقـق ماتنبأ بـه « فراى » من وراثـة الفن لمخيال الكـون ، وانفراده بسلطة الترميز المتجدد لإضفاء المعنى على مستقبل الإنسان .

الرهان على الحقيقة الشعرية

بعيدا عن اللغط الطويل ، والثرثرة المرهقة ، والادعاءات الأيديولوجية فيما يشبه الصمت المقصود ، والبياض المنضود ، يقدم الشاعر الخمسينى الناضج محمد صالح فى ديوانه الجديد « صيد الفراشات » هذا الرهان على شىء جوهرى هو الحقيقة الشعرية .

يراهن عليها عندما ينضو عنه ثوب الإيقاع المدهش الرنان ، ويتفيأ راضيا ظل النثر الواهن الذى لايحميه من لفح أنفاس القراء الذين تعودوا على الشرب من «البحر» فيبحثون بمضض عما يفتقدونه من ترنيمات أليفة فى هذا الخطاب الشعرى المعاند ، المتأبى على الكبح والترويض . يراهن عليها عندما يخلو إلى نفسه ، فلا يقارع كؤوس الآخرين ولا يصارع طواحين الهواء ، بل يجتر كلماته الشحيحة ويتعرف على مذاقها وحلاوتها الممضة ، وهى ليست تلك الحلاوة السكرية الفادحة ، بل هى أشبه بحلاوة « الخرّوب» التى كان يدينها العقاد الجهير، فى هجائه للنثر السردى ، باعتباره قنطارا من الخشب ودرهما من الحلاوة ، فى قياس كمىّ مدهش لدرجة الشعرية فى تقديره .

يراهن عليها عندما يعمد لممارسة الرؤية الصافية للألوان والطعوم والمسافات ، لأشياء الحياة وجوهر الوجود الإنسانى المتلبس بعطرها وضوئها وبقية روائحها وظلالها على السواء ، ويقدم كل ذلك رشفة رشفة ، فى قطع وجيزة ، تريد كل منها أن تكون مثل الكف ، لكنها تعكس دورة الكون فى وجوهه العديدة وأحواله الأبدية .

أما كيفية ممارسته لهذا الرهان الجميل ، وخطواته فى إجراء لعبته ، فهذا ما تحاول مقاربته كل قراءة تحليلية تعشق الشعر وتبغى الكشف عن ملامحه ، فى مطارحة نصية ، لابد لها أن تصبح فى النهاية تجربة جمالية .

قص الحواشي وصفاء الكادر :

أول آليات الكتابة الشعرية عند محمد صالح هي توظيف السرد في بنيته القصصية ، فالقص يتكفل بتحديد الدلالة وصناعة الصورة وتسوير النص حتى تتضح بدايته ونهايته ، فإذا استعرضنا عدد مقطوعات هذه المجموعة وجدناها خمسا وأربعين ، تبدأ منها عشرون مقطوعة بالفعل كان الذي يروي حدثا ماضيا بقدر ما يقع في دائرة الوجود التام والكينونة المستقبلية ، مما يعني امتداد النظر إلى أعماق الماضي المتجذر في الكيان وإلقاء نظرة كلية عليه من ناحية ، والنزوع إلى التجرد منه واعتباره غيابا يقابل حضور الآن الشاخص من ناحية أخرى . كما يعني كذلك تحويل المتكلم في الأنا الشعرية إلى ضمير آخر مفارق «هو» يلتقط جوهر الأشياء في الأزمنة كلها .

لنقرأ أولى قصائد الديوان لنلمس طريقة هذا السرد في قص الحواشي والتعليقات الفائضة حتى يتيح الفرصة للمتلقي كي يزرع دلالته الشخصية :

كان لي جدّ
كان أعقب تسعا
وتسعين جارية
وبنين
ثم في أخريات السنين
اصطفى طفلة
كان أصغر أحفاده يشتهيها
كان يجلس في حجرها
وتميل تقبلهُ
والقبيلة شاخصة .

ومع أن القصيدة تبدأ شخصية يتحدد فيها ضمير المتكلم الشعري « كان لي» إلا أنها لا تلبث أن تمحو أثره فلا يرد له ذكر بعد ذلك إلا ما يمكن أن يتراءى خلف

كلمة « الحفيد» المحب لمحظية جده ، لكنها تجعل المنظور تاريخيا عندما تستخدم العبارة التراثية « تسعا وتسعين » سواء كانت جارية أو نعجة ، فكلاهما يشير إلى المرأة فى الضمير اللغوى لتفسير النصوص ، وهى على أية حال تحكى باقتضاب شديد قصة الجسد وشغفه المتأخر بصبية فى موقع أحفاده ، لكنها تقدم صورة مقلوبة ، مثل الوضع الذى ترصده ، فالجدّ هو الذى يجلس فى حجرها بدل أن يفعل العكس كما هو مألوف ، وتنتهى بشكل مبتور فى مشهد مثبتّ بصريا على القبيلة الشاخصة دون أن تنبس ببنت شفة بالتعليق أو الثرثرة .

فتترك لنا فرصة تأويل الدلالة الشعرية وتراوحها بين النقاط التالية :

ـ هل هى نقد للنظام البطركى للمجتمع العربى حيث يمارس الآباء حقهم فى الاستئثار بالسلطة الشبقية وحرمان الأجيال التالية من لذتها؟

ـ هل هى تعبير عن سلبية الجماعة واتخاذها موقف المتفرج من مثل هذه المشاهد المستفزة دون أن تنهض للفعل أو تنشط للتغيير؟

ـ أم هى تلك الحكاية المكرورة فى التاريخ منذ سليمان الحكيم حتى الآن فى أنانية الشهوة وطغيان التملك لا أكثر ولا أقل ، فهى ما قيل بالضبط دون زيادة أو نقصان فى هذا الفضاء الأجوف للدلالة الشعرية؟

وإذا كان الإيقاع الموسيقى فى الشعر الموزون يمثل أبرز أشكال الصور السمعية وأكثرها انتظاما فإن قصيدة النثر عندما تعمد إلى تهميشه وتعطيله لاتريد أن تفرغ النص من جماله ، فتقوم بإحلال الصور البصرية محل السمعية وإبرازها بشكل لافت يشبع حاجات التخيل والتذكر. ولنتأمل قطعة صغيرة تالية بعنوان «الكهل» حتى نظل فى مدار الكبار :

كان الخلاء فيما يلى بيته مباشرة
ولم يكن ليجهد هكذا
كى يرى شجر التوت والقطعان
القطعان التى كانوا يتخيرون أحلاها

يزفونها فى المواسم
والتى ماكانوا يعرضونها
عارية هكذا
على واجهات القصابين

نلاحظ أن القطعة تشكل مساحة بصرية ترسم حدود المكان والشخص والمرئيات بدقة شديدة ، لكنها لاتقدم صورة ثابتة ، بل تحكى قصة التحول فى النظر والمنظور معا ، فالبيت لم يعد مجاورا للخلاء ، والنظر لم يعد قادرا على الإبصار إلا بمشقة وجهد. وأهم من ذلك فإن المفارقة التى تقدمها القصيدة بإتقان تتمثل فى التضاد بين الحياة الفطرية وأعراسها الموسمية والمجتمع الاستهلاكى وطاحونته المستمرة. تفعل ذلك عبر مقارنة بصرية بين مشهدين : قطعان الرعاة الحية وصفوف الخراف العارية على واجهات القصابين ، عندئذ تقول القصيدة دلالتها بشكل يعكس المألوف فى وعى الناس وضمائرهم ، فتقدم منظور الكهل الذى يحن للحياة الفطرية ويشتاق لبراءتها ، إذ طالما ربط الناس بين العرى والبدائية ، واعتبروا الحضارة مظهر التكلف فتأتى هذه القطعة لتجعل عرى الخراف تشويها للطبيعة الكاسية الجميلة. وبوسع قارئ القصيدة أن يمتص منها الدلالة التى تروق له ، فمعايشة الحيوانات كأحياء تخلع عليها طابعا إنسانيا يجعلنا نعافها كمأكولات ، نصبح أقل همجية وأكثر احتفاء بعناصر الطبيعة واستمتاعا بصحبتها الأليفة ، لكن مايهمنا من هذه اللقطة هو صفاء « الكادر» التصويرى وترتيب معطياته بنظام دقيق ، فهذا ما يميز محمد صالح عن غيره من شعراء الحداثة ، حيث تزدحم قصائدهم بالمرئيات المشتتة واللقطات المتنافية ، دون أن تتبلور فى عدستهم نقطة مركزة نقية تظل عالقة بالمخيلة .

وإذا تذكرنا أن الوظيفة الجوهرية للصور السمعية التى تجلت فى أوزان الشعر وأشكال الجناس والبديع هى أن تجعل الكلام سريع الحفظ سهل التذكر ، مما دفع الناقد اللامع « بارت» أن يسمى البلاغة القديمة « صناعة الذاكرة» ، فإن الحساسية الجمالية الجديدة فى عصر الصورة تعمد إلى تقوية الذاكرة البصرية ، ومن

ثم فإن تقنيات الحداثة الشعرية تنجح بقدر ما تستصفى من معطيات النظر وتلائم بين درجات ألوانه ، فهذه هى الطريقة التى تتحول بها الرؤية البصرية إلى رؤية شعرية باقية ، وكلما كان المشهد خاليا من التعليق المباشر والثرثرة الفضفاضة كان أبلغ وأكثر احتراما لذكاء القارئ واستفزازا لقدراته على الفهم والتأويل ، ولأن الشاعر يصنع هذه الصور بالكلمات ، وهى ذات ماض مفعم بالتاريخ المتراكم فإن الذاكرة الثقافية لاتلبث أن تشتبك بإيحاءاتها وإشاراتها إلى الآفاق العديدة مع هذه الذاكرة البصرية ، ويكفى للتدليل على ذلك أن نراجع فى القطعة الماضية كلمتى « يزفونها » و«عارية» حتى ندرك خصوبة هذا التشابك الدلالى .

أسراب الفراشات :

للفنان التشكيلى القدير محيى الدين اللباد قراءة خاصة ، سجلها بألوانه الجميلة على غلاف الديوان ، للمقصود بالفراشات التى يصطادها الشاعر فهو يرسمها امرأة مثقفة ـ لايعنى كثيرا بإبراز جمالها ـ تمسك بإحدى يديها صحيفة يومية وتحمل بالأخرى تلاً من الكتب ، قد نبتت لها أجنحة ضخمة ملونة يمكن أن تمثل استعارة لخيالها المجنح الملتهب بنار المعرفة . فما مدى قرب هذه الصورة من القطعة الشعرية التى أعطت للديوان عنوانه؟ تقول القطعة المرصودة :

من أين جاء الخاطر المرّ
إنه منذ ما يعى
ينتهى حيث بدأ
وإنه لن يعثر عليها أبدا؟

وهى قطعة نموذجية من شعر محمد صالح ، فى اقتصادها وكثافتها وحركيتها ، نلاحظ أولا أنها تقع فى منطقة التساؤل ، تبدأ بأداته وتنتهى بعلامته ، لكنه سؤال مجازى عن مصدر لايهم كثيرا ، فمن أين تأتى هذه الخواطر بحلاوتها ومرارتها ، هل تجرؤ قوانين التحليل العضوى لكيفية تشغيل الذاكرة أن تقترب من إضاءة نظامها

فى التخزين والتشفير والاستدعاء؟ غير أن مايشغلنا فى الفهم هو مرجع الضمير فى « عليها» وإلى أى شىء يعود؟ من الطبيعى أنه يعود إلى الفراشات ، ولكن ماذا تمثل؟ لنختبر بإيجاز مجموعة الإمكانات التى تشير إليها الكلمة فى وعى القارئ المعاصر.

- هل هى إحدى الفراشات الأسطورية النادرة التى يجتهد الهواة فى اقتناصها والتى يدور صوت القصيدة حولها دون أن يظفر بها؟ ومع قرب هذا الاحتمال من سطح النص المباشر إلا أنه لا يتلاءم مع الإطار الزمنى الذى يسوّره، فهو منذ أن وعى ، وإلى الأبد ، يمضى بحشاعنها ممرورا بفكرة أنه لن يعثر عليها ، لابد أن نستبعد المعنى الحرفى لصيد الفراشات.

- هل هى الحبيبة ، الكاملة المجهولة كما ألمح لها الرسام؟

- هل هى القصيدة - الحقيقة التى طالما بات الشعراء يصطادون قوافيها قديما ، وخوافيها حديثا ، رموزها ودلالاتها الظاهرة والباطنة؟

لايمكن لنا أن نقطع بقصد الشاعر بين هذه الاحتمالات ، ولا بما تضمره القصيدة من نوايا ، ولا يبقى أمامنا سوى أن نبحث عن المعنى فى خيال القارئ وأفق تلقيه ، فنطلق هذه الفراشات ليمسك بها كل منا ويتعرف على حقيقتها .

ولكن هناك سؤالا ضروريا يطرحه ديوان محمد صالح عن تشكيل الأسراب والمجموعات التى تتكون منها فراشاته ، أو النظام الذى تتراءى به قطعه الشعرية . بى تتكون من نسقين :

أحدهما مجموعة من العناقيد التى تلتئم فيها قطع شعرية صغيرة ، تحمل كل منها عنوانا خاصا يندرج فى إطار منظومة كلية ذات عنوان عام ، وتقوم بين وحداتها علاقة طريفة من الاتصال والانفصال فى الآن ذاته . إذ يجوز لنا أن نقرأ كل قطعة باعتبارها نصا مكتملا محددا له عنوانه واستقلاله ودلالته ، كما يحق لنا فى الآن ذاته أن نعتبره وحدة صغيرة من بنية أكبر منه تتألف من عدد من الوحدات والحركات يجمعها إطار كلى وعنوان عام ودلالة شاملة ، فقطعة « صيد الفراشات» مثلا من

مجموعة « ١٩٩٣ » التى تضم ثلاث وحدات، لا يفيدنا الجمع بينها كثيرا فى ترجيح أحد الاحتمالات الدلالية التى أشرنا إليها من قبل .

أما النسق الثانى فيقوم بتجريب لعبة جديدة فى التشكيل النصىّ ، إذ يقدم مجموعة من القصائد القائمة بذاتها ، تشبه الأقصوصة الأليجورية ، أو الأمثولة الشعرية ، وهى تتأطر بحكاية رمزية ، تتضمن حدثا ومفارقة ، ونهاية مفاجئة دالة ، وأول نماذجها بعنوان «الخصيان» يقول :

كانوا يرتدون ثيابا تكشف عوراتهم
بطريقة متعمدة
وفى مفترق الطرق
إلى حيث يمضون
كانوا يتبادلون عناقات حارة
وصورا وأدوية
وعوازل طبية
وكل مايصطنعه الرجال فى تجاربهم
وبعد كل ماجرى
كانوا لايزالون
ممتلئين شهوة .

ولأننا لا نريد أن ندخل فى لعبة الدلالة فى هذا النص ولا أن نفهم معانيه ، بقدر ماتهمنا تجربته فى التشكيل وصوغ إطاره الخارجى ، إذ يصبح أن يكون من قبيل « الإبجرام» وهو طبقا لتعريف معاجم المصطلحات الأدبية « منظومة مجازية حادة ومكثفة ، تشترط فيها الطرافة والتركيز واكتمال الدلالة وظل من السخرية الرقيقة اللاذعة» بحيث يصبح أمثولة قابلة للتأويل دائما ومجاوزة لمعناها المباشر فى جميع الحالات .

العامل الثانى المحدد لصفاء النص الشعرى هو اختيار منظور الرؤية فيه ،

فليس هنـاك أى لبس فى صـوت القصيـدة، الضمير دائما متعين فى المتكلـم الشعرى، حتى لو لم يبرز على سطح اللغة فهو كـامن خلف قائل القول. لايطرح فى شعر محمد صـالح سؤال: من الذى يتكلـم؟ مما يعنى تركيز الـوعى على المقول وتبديد الضباب حول القائل.

وربما كان هذا التحديـد الواضح فى الرؤية والمنظور مفضيـا إلى فراغ الشعر من تعدد الأصـوات الخارجية ليركز على احتـدام التوتـر الداخلى، غير أنه لايحمـل إية سمة لنرجسية تمتلئ بالذات، إذ إن الأنا الشعـرية منكفئة على تجربتها الوجودية فى زهد وتساؤل وتقشف بالغ.

إنه يزهـد حتى فى محاورة الآخرين شعـريا ومجاذبتهم أطراف « التنـاصّ» عندما نقرأ مثلا « خماسيـة المدينة» نتوقع منـه أن يستثير مدن الشعراء السابقين عليـه وهم كُثر استحقوا الدراسات المعمقة المطولة، لكننا ندخل مدينة محمد صالح فلا نجد إلا روحه تجوب نواحيها وأحيـاءها ومشاهدها الحميمة، ليـس لها شأن إلا برؤيتها العاريـة وطابعها الـذاتى المحتدم. هكـذا يتبين لنا أن قصيـدة محمد صالـح تمتاز بشىء واضـح، تفرش سطحا سرديـا بمعطيات حسية مرتبـة طبقا لقوانين الـزمان والمكان وموجهة بفعل ضمير بـارز أو غائب، لكنه المتكلم دائما، غير أنها لاتلبث أن تضع لهذا السطح حافة تغلق فضاءه وتحيّزه وتحدد نوع المفارقة فيه، بالتقابل بين السطح والحافة، فتبرز بنيـة القصيدة ويتضح اكتمالها، قد تطـول قليلا أو تقصر، لكنها لاتخرج عـن هذا النسـق فى البسط ويـلاحظ أن تجاربنـا الشعريـة فى تخليق الأشكـال الفنية محدودة جـدا، وليـس مـن الضرورى بطبيعة الحال أن نتبـع فيهـا نموذجا منجزا فى الآداب الأخرى ولا أن نتفادى التوافق معها، ولكن المهم دائما أن ننبـت لـدينا استجـابـة لضرورة النمـو الـداخلى وتلبية لحاجـات الإشبـاع الجمالى المتفتح.

السطح والحافة:

أما طبيعة العلاقة بين حبات العنقود فى منظومات النسق الأول؛ على مراوحتها بين الاتصال والانفصـال مثل البيت الشعرى المغلـق داخل القصيدة العمـودية،

فهى تدعونا إلى تأمل البنية الشعرية فى نصوص محمد صالح لاستخلاص مؤشرات الربط وأشكال الأطر الدلالية فيها . فعندما نقرأ عددا من تلك القصائد نتبين مفاصلها بوضوح ، ففى منظومة « مشاهد من فوق التل» يتراءى البعد الزمانى كخيط موصول يربط بين حباتها ، معظمها يبدأ بالفعل « كان» ـ كما سبق أن ألمحنا ـ دون تباعد زمنى ، إذ أنه لا يلبث أن يضع أذنه على الأشياء ليلتقط نبضها وسريرتها ، غير أن كلمة دالة تتردد كثيرا فى مقطوعات هذه المجموعة تفرش الإطار الملائم لها هى « هناك» الماثلة من موقع ما من كل قطعة بحيث يصبح المكان هو السطح الذى تتحرك فوقه المشاهد ، لأن هذا المكان لابد أن يتزمّن سرعان ما يشتبك الأمران لتحديد هذا السطح وتخليق اللعبة الشعرية فوقه . لكنها تتحرك بنوع من الفوضى وعدم الانتظام من اندفاعة إلى اليمين ، وأخرى إلى اليسار حتى تمسك بالحالة / الفراشة / القطعة الشعرية آنا تطير فى المخيلة دون اتجاهات محسوبة مسبقا .

السطح المنظم وتدوير الحافة التى تضع حدا لامتداده وتشكل نوع الرد المقابل له فى اتجاه مغاير لحركة السطح . ولنتأمل إحدى مقطوعاته النموذجية التى تتجلى فيها بصفاء بالغ هذه الخاصية ، وهى مقطوعة « السراب» :

هكذا دائما على مسافة منا
البلاد التى أحببناها
وحيثما ينحسر الموج
تلوح جثث الغرقى

فالعنوان يمثل غطاء يفرش امتداد الأفق ، لايقترح دلالة مستقلة ، بل يرسم الفضاء المكانى الهش فى عدم تحققه ووضوحه فى الآن ذاته ، والمتحدث متعين جدا ، إنه «نحن» إذا احتضننا الشاعر وتولى التعبير عنا ، فتجربته ليست ذاتية مستغرقة فى تفردها . بل هى نوعية تشمل المتكلمين جميعا . ولأنها فلذة من تشكيل أكبر يتخذ عنوانه « هكذا دائما» فهى ترتبط به عبر مسارين : أحدهما يتمثل فى إعادة صيغة العنوان ذاته تذكيرا بأنه مازال يضرب فى اتجاه العناصر الحقيقية الثابتة

فى الوجود ويـريد أن يصل إلى بؤرتها عبر حركـات عديدة ، أما المسار الثـانى فهو شيوع لون من التخيل المرتبط بمجال البحـر فى المقطوعات السابقة واستمراره هنا ، حيث نجـد نفس الماء ، فالحيـاة كلها أمواج ، وعنـدما تنحسر عن شطـوطها حتما ستلوح « جثـث الغرقى » . أمثولـة صغيرة للكون كله فى بضعة كلمات . مـا يعنينا منها ليس دلالتهـا أو ترميزها وإنما طريقـة تبنينها ، السطح المكانـى يتسع لتغمره الأمواج ، لكن الجثث تمثل الحافةالقاطعة للامتداد والمشكلة للوعاء المختزن للدلالة انتظارا لجهد القارئ فى تأويله الشعرى .

ولأن هذه الحافة التى تقدم معنى مضـادا فى الاتجاه للسطح السابق عليها فهى غـالبا تعتمـد على المفارقـة . ومن طبيعـة المفارقـة أن يتولـد منها لـون خاص مـن السخريـة التى تتراوح فى لـذعها ورقتهـا ، طبقا لتمـوجات الموقـف ومذاق تجارب الحياة ذاتها ، من هنـا فإن ظل السخريـة يتراءى دائما خلف أمثولات محمد صـالح ويتركز فى قاعها بشكل لافت .

ربما كان العنوان الأخير « التربية العاطفيـة » هو الثمالة المركزة لهذه المرارة المترسبة من الحياة اليوميـة بما يمتزج بها من حلاوة ممضة ، فليست لـه علاقة « بفلوبير » ولا روايته الشهيرة ، وإنما يعـرض خبرة الحياة الزوجية ومـا تبقى من نكهتهـا الحارقة فى جملة من المشـاهد المبتاعة تنتهى بثـلاث نقاط : التعود على الكذب إيثـارا للسلامة وتهشيم المرآة والتدخين المنفرد ولنستحضره فى هذه اللقطة التشكيلية الأخيرة :

الأطفال بدورهم كانوا قد كبروا
والصغير
ذو الثمانية عشر ربيعا
المرح الذكى
خرج ولم يعد
هكذا اعتادت الصمت
وهكذا اعتاد أن يجلس قبالتها

في الشرفة على الفناء الخلفى
وحيدا يدخن .

وعندما تتصاعد خيوط الدخان ، ومعها كلمات القصيدة تنعقد خلاصة تجربتها الحيوية فى اعتصار شعر الحياة بروائحها وطعومها ، بكلماتها وصورها ، بحقيقتها الجوهرية كما يقتنصها الشعر ويحنطها بفراشات ذهبية باقية .

من يخاطب فاروق جويدة

« ألف وجه للقمر » عنوان الديوان الرابع عشر الصادر حديثا لفاروق جويدة، بالإضافة إلى ثلاث مسرحيات شعرية وقفت على خشبة المسرح القومى وأشعلت أضواءه عدة مواسم، ولو كانت لدينا بحوث ميدانية إحصائية لعرفنا بالأرقام حجم «مقروئية» هذه الأعمال، إذ تبلغ طبقا لتصريحات الشاعر فى بعض الندوات ثلاثة ملايين نسخة وتصل المليون فى بعض التقديرات المعتدلة الأخرى، وتمثل على أية حال أعلى نسبة توزيع فى مصر للنصوص الشعرية، لايكاد يتجاوزها على المستوى العربى سوى نزار قبانى الذى يبلغ عمره الشعرى ضعف عمر فاروق جويدة. هذه المقروئية العالية تفرض علينا اختيار نوع هذه الشعرية الفاتنة وتحديد المخاطبين بها وتحليل هذه الزاوية الهامة فى الخارطة الثقافية على أساس ضمانها لاستمرارية التواصل الشعرى بين الأجيال بالرغم مما يرصد فيها من انقطاعات وتوترات، ومايطلق أحيانا من شعارات غير دقيقة تزعم أننا قد خرجنا من دائرة السعر لندخل عصر الرواية، فلا أحسب أن مثل هذا الرقم القياسىّ فى التوزيع - على تفاوته الشديد - قد بلغه مؤلف روائى، ولست متأكدا من ضرورة استثناء هرمنا العظيم نجيب محفوظ، فقلة البيانات تجعلنا فى موقف لانحسد عليه، ويبدو أن الخوف من الحسد ومن محاسبة الضرائب يحول دون تشجيع هذا النوع من الدراسات الميدانية. لكن الأمر الذى يتعين علينا مواجهته هو قراءة الظاهرة ودلالاتها العديدة، ومراجعة هذا النموذج الشعرى لنعرف سر انتشاره العريض

بعيدا عن نـزعة تسفيه الجمهور واتهامـه بتدنى الذوق كما يفعـل الأدباء الطليعيون دفاعا عن كبريائهم الإبداعى فى جدلية السوق والمتحف المعروفة .

فلا ريب أن الشعر ليس له وجه واحـد يطمس ماعداه، وأنه كمصدر متجدد للجمال يرتبـط بالقمر الحالم الذى يستثيره عنـوان ورسم غلاف الديـوان؛ يتجلى له ألف وجـه فى مختلف مستـويات الزمـان والمكان. ومع أن درجـة المقروئيـة لابد أن تـدخل فى حســاب مستوى الشعـر فـإنها لايمكن أن تمثـل المنحنى الاستراتيجـى المنتظم لتحـديد قيمتـه الإبداعيـة إيجابا أو سلبـا، خاصـة فى فترة زمنية قصيرة، لم يمحصها تاريخ العصور الطويلة كما يحدث فى حـالة كبار المبدعين الخالدين على مر الأجيال .

بل يجب أن تدخـل معاملات أخرى أشـد حسما فى تحديد سلم الشعريـة ومن أهمها فى تقديرى درجات الإيقاع والانحراف، والكثافة والتشتت التى يترتب عليها المستوى الحسـىّ أو التجريدى للشعر وأنـواع التلقى الجمالى له فى مختلـف البيئات والأوساط العمرية والثقافية، خاصة عندما نأخذ فى الاعتبار طبيعة « الحامل» لهذا النص الشعـرى، وهو الكتاب فى حالـة شاعرنا، ممـا يجعله مختلفا مثلا عـن شعر «الأبنـودى الـذى يحمله « الصـوت المغنـى » إلى عشرات الملايين مـن الأسماع دون قصد أو تدبير.

مباهج الحلم الوجدانى :

جلسنا نرسمُ
الأحلام فى زمن بلا ألوانْ
رسمنا فوق وجه الريح
عصفورين فى عش بلا جدرانْ
أطل العش بين خمائل الصفصافِ
لؤلؤة بلا شطآنْ
نسينا الاسم . . والميلاد . . والعنوان

ومزقنا دفاترنا
وألقينا هموم الأمس
فوق شواطئ النسيان
وقلنا . . لن يجيء الحزن بعد الآن
رأينا الفرح بين عيوننا يحبو
كطفل ضمه . . أبوان
رسمنا الحب فوق شفاهنا الظمأى
بلون الشوق . . والحرمان
رسمتك نجمة فى الأفق
تكبر كلما ابتعدت
فألقاها . . بكل مكان

وبوسعنا أن نمضى صفحات أخرى على مثل هذه الموجة الحنون الرجراجة دون أن يختلف إيقاع الملاح أو تتبدل مفردات المشهد الشعرى، فالحالة التى تبعثها القصيدة ذات طبيعة تشكيلية ، والألوان التى يستخدمها الشاعر مجهزة سلفا فى ذاكرة القراء وداخل تجربتهم الإنسانية والثقافية، ومنظومة الصور التى يرسمها النص تأخذ مواقعها البصرية والدلالية ضمن الأطر التى تعود عليها المتلقى منذ بواكير الاتجاه الوجدانى فى الشعر دون خلل أو انحراف، لكن القصيدة تعيد صحبتك لهذا المناخ الذى طالما أغمضت عينيك لمعايشته على أنغام عبد الوهاب فى « همسة حائرة» دون أن تشعرك بذلك، فلأن الحب عاطفة متجددة ما بقى الإنسان، ولأن الطبيعة حضنها الدافئ ومهادها الوثير ، ولأن كلمات اللغة لاتنفد فى إمكاناتها التركيبية وتوافقاتها فى صيغ جديدة، فإن بمقدورك أن تعتبر هذه القصيدة إعادة صياغة لحلم دائم مكرور وإعادة تذوق لمباهجه دون ملل، فهى كشف عن موقف محدد لشابين فى مقتبل العمر غالبا؛ فهذا هو زمن الأحلام قبل الخيبات وتراكماتها المريرة، لكن صوت الشاعر يوشك أن يتدخل فى بعض الأوصاف مثل الراوى العليم بكل شىء فى السرد ليفسد عليهما براءتهما الساذجة

فبعد أن يصورهما جالسين يرسمان حلم المستقبل وعشه الجميل الذى يحتوى الكون كله، يفاجئنا بأنهما يفعلان ذلك فى « زمن بلا ألوان» وأن لؤلؤة هذا الحلم« بلا شطآن »، وكأن القافية تتدخل لديه لتسلب من الحلم لونه ومن درته مرساها ، مثلما يتدخل الشاعر الرجل الناضج لينضح على الصورة المبكرة شيئا من عرقه وأرقه ومعرفته بالحياة.

ومع أنه يمضى فى نشوة اللحظة لينسى مع صاحبته أهم معالم «هويته» فى الاسم والميلاد والعنوان فإنه سرعان مايعترف بأن لديه من حصيلة الأحزان ماينبغى له أن ينساه كى يدخل فى عالم هذا الحلم الأثيرى الجميل. وإذا كانت قراءة الشعر نقديا لا تتم إلا بالتعرض لتقنياته التعبيرية وتوضيح أثرها الجمالى فإن هذه القطعة ـ وبقية أجزاء القصيدة ومجموع أشعار الديوان ـ توظف ملمحين أسلوبيين بارزين ، هما:

ـ الاعتماد المكشوف على طريقة التوازى بين الحركات الصوتية والدلالية لتحديد إيقاع القصيدة الجهير وموسيقاها الغالبة وتخطيط حركات المعنى فيها، وذلك عن طريق تكرار نوعين من القوافى، أحدهما هو المعروف فى الشعر العربى منذ نشأته وهو قوافى ختام الأبيات على اختلاف أطوالها، وهو هنا النون الساكنة المسبوقة بمد الروىّ، ألوان / جدران / شطآن / عنوان / نسيان / الآن / أبوان / حرمان / مكان. تسع قواف فى صفحة واحدة تجعل المقطوعة شبه عمودية موالية للذائقة السائدة فى الشعر العربى قبل الحداثى، أما القافية الثانية فهى التى تسمى فى اللغات الأوربية « أنا فورا» وهى تكرار الصدارة أو قوافى المطلع، وتتمثل هنا فى «رسمنا» التى تتردد أربع مرات فى هذا الجزء اليسير من القصيدة وعشر مرات موزعة على أنحائها، ومعنى ذلك أن الإيقاع الخارجى الرنان هو الذى يغلف النص الشعرى ويكسبه حلاوته البارزة، لكنها تلك الحلاوة التى سرعان ما يفطم القارئ نفسه عنها كلما تقدم عمره فى خبرة صنوف الشعر وعرف من مذاقاته المركبة ما يتطلب إرهاف الحواس وتجريب أنواع العذوبة المعنوية فى الإيقاعات الباطنة الخفية.

أما الملمح الثانى فهو ترتيب معطيات الصورة الحلمية وانتظامها فى نسق منطقي متماسك يكاد يحكى قصة ماحدث بالتفصيل المتوقع سلفا من القارئ، دون أى اختزال أو تكثيف أو قفز على ماهو معلوم ومدرك من قبل . فالقصيدة تحكى ملامح الحالة بإسهاب ناعم وتطويل محبب، لايهمها أن يكون هذا الكلام قد قيل من قبل بألف شكل آخر، فمن حقها أن تعيش شعريتها، وتجتر فيها نفس المواقف واللفتات، وتستخدم الكلمات ذاتها أيضا، اعتمادا على أن البنية الكلية جديدة، فهى لاتقطع خطوطها مع الموروث الوجدانى بل تعيد إنتاجه وتسويقه وتوظيفه إلى أقصى حد ممكن، وهى لذلك تعد امتدادا وتنمية لتيار الشعر الوجدانى العربى فى مصر منذ مدارس الديوان وأبولو وأصداء المهجر القديم، ترتد قليلا عن خط مدرسة التفعيلة المفعم بالدراما المكثفة عند صلاح عبد الصبور وميتافيزيقيا اللغة عند حجازى، تخالف نهجى أبى سنة وفاروق شوشة فى اكتنازهما وامتلائهما وتوترهما، تقدم الوجه النقيض لشعر عفيفى مطر وسلالته الأبية فى شعراء السبعينيات حتى اليوم ، تؤثر هذا اللون من الغنائية العذبة المبسطة القريبة من مدارك الشباب والمثيرة لحنق المتمردين والمثقفين واستنكارهم ، لكنها تشرع فى وجه كل هؤلاء شيئا من نبل الفرسان وميثاق الشعراء الحريصين على التواصل مع القراء، لاتبتدع جماليات جديدة تخدش بها حياء المتلقى أو تجرح حسه أو تنحرف عما تعود عليه، لكنها لاتقصر فى استثمار الطرائق الغنائية التى ابتكرتها الشعرية العربية وتوظفها بالاتساق مع حساسية القراء المباطنة للأحداث القومية والوطنية المعاصرة .

حضور الجماعة :

يتضمن الديوان اثنتى عشرة قصيدة ، تتوزع فى ضمائرها على محورين لا ثالث لهما، أولهما يشمل ضمير المتكلم المتوجه إلى مخاطبة أنثى هى الحبيبة ويستغرق سبع قصائد، أو ضمير المتكلم المتوجه إلى مخاطب هو النيل مرة وصلاح الدين مرة أخرى، أما المحور الثانى فيقتصر فيه صوت القصيدة على ضمير المتكلم «أنا»

دون استحضار آخرين، ويتكرر هذا فى ثلاث قصائد. ومعنى هذه البيانات فى تقديرى هو تعزيز النزعة الغنائية الفردية وتغليبها على ماسواها بشكل واضح فى التعبير، أو لنقل غلبة الذاتية على هذا اللون من الشعر، لكنها ذاتية نمطية عامة، فهى تقدم نموذج الفردية العاطفية المألوفة التى تخرج فى القالب المعهود لدى الجماعة، هى الذات العاشقة التى تتوجه إلى من تحب بالخطاب، ومادام كاتبها شاعرا فلابد أن يحب أنثاه الخالدة المثالية، لكنه يحب نفسه أولا، فهى القاسم المشترك فى كل القصائد دون انقطاع، وهى مدار الكون، فالإناث خلقن موضوعا لتحريك عواطفها ومتعها، ليس لهن وجود مستقل حقيقى، كما أن بقية الآخرين لاحضور لهم عند الشاعر، ومن المثير للانتباه أن يكون هذا النموذج الشعرى الذاتى أكثر نماذج الشعر المعاصر ألفة وقربا من ذائقة القراء، فهو على مايبدو يقدم لهم الصورة التى يعشقونها لذواتهم والشكل الذى يرضونه لعلاقاتهم، وهو يحصر الوعى باللحظة الشعرية فى المناجاة العاطفية فحسب، مما يجعلنا نحدس بأن القراء لابد أن يكونوا من دائرة الشباب الذين يتعاطون الشعر لا باعتباره مادة ثقافية مكثفة ومثيرة للتوتر والقلق، بل باعتباره أقراصا مسكنة وأسرا باحالمة من النوارس الهاربة إلى حضن الطبيعة والجمال .

لكننا لاينبغى أن نطيل الحديث عن الشعر دون أن نطالع خيطا من بهائه، فلنتوقف هذه المرة عند أحد النماذج المرتبطة بالذاكرة الجماعية والمتصلة بالقضيتين القومية والوطنية، وهى التى تمثل العِرق الثانى فى منجم الشاعر يقول فى قصيدة «رسالة إلى صلاح الدين» ! .

يا سيدى . . فلأعترفْ
أن الجواد الجامحَ
المجنون قد خسر الرهان
وبأن أوحال الزمان الوغد
فوق رؤوسنا
صارت ثياب الملك والتيجان

وبأن أشباه الرجال تحكموا
وبأن هذا العصر للغلمان . .
يا سيدى . . فلأعترف
أن القصائد لا تساوى رقصة
أو هز خصر فى حمى السلطان
أن الفراشات الجميلة
لن تقاوم خسة الثعبان
أن الأسود تموت حزنا
عندما تتحكم الفئران . .
أن السماسرة الكبار توحشوا
باعوا الشعوب وأجهضوا الأوطان
ولأعترف يا سيدى . .
أنى وفيتُ وأن غيرى خان

إلى أن يقول فى ختام القصيدة :

يا أيها الوطن المهانْ
إنى برىء منك
ياأيها الزمن الجبان
إنى برىء منك (ثلاث مرات)

ومع أن الشعر لايمكـن أن يلخص أو يختزل أو يكتفى بجـزء منه دون الآخر ، إلا أن ضرورات الكتابة توقعنا دائما فى هذا المحظـور المكروه ، ولابدلنا أن نعتذر عن الاقتطاع ، خاصـة لأنه يحرمنا من متابعة حـركات القصيدة ومشاهدهـا العديدة ، فلا يمكـن أن يكون الخطـاب موجهـا إلى صلاح الديـن ثم لا يـأتى ذكـر القدس وفلسطين والسيد المسيح ولا يمكن أن يعاف الشاعر مساءلة التاريخ وإدانة الواقع

كى يستثنى نفسه البريئة فى نهاية الأمر. وعلينا كى نقارب شعرية النص أن نميز بين نوعين من الفكر فيه، على امتزاجهما الشديد، وهما الفكر السياسىّ والفكر الشعرى الرمزى. لأن نبل أحدهما وقداسته لايشفعان لضعف الآخر ومهانته، فهو يقع معه، ويقوم به أيضا فى بعض الأحيان.

وما يفعله فاروق جويدة فى هذه القصيدة السياسية هو العزف على أوتار الشعر الهجائى القديم، يلتقط الصورة المثالية لمحرر فلسطين من أيدى الصليبيين - صلاح الدين الأيوبى - ويُشرب الماضى نورها الرائق ليجعل التضاد مع الحاضر حادا وعنيفا، الأبيض والأسود، العزة والذل، الشعر الرفيع وهز الخصور وإن كانت رفيعة أيضا. وتأتى قائمة هذه الأضداد لتعزز ثنائية الجميل والقبيح فى أبرز تجلياتها. الرجال / أشباه الرجال من الغلمان، الفراشات / الثعبان، الأسود / الفئران، الأوفياء (ومنهم الشاعر طبعا) / بقية الخوان. وهذا أيسر السبل لنقد الواقع أو لنقل هجاءه فى الخطاب الثقافى المعاصر، لأنه يستثير حمية المتلقين ويستحضر حلمهم السرابى الجميل بالماضى الذى لا يوجد إلا فى مخيلتهم، فالحقيقة التاريخية تختلف كثيرا عن ذلك جملة وتفصيلا، ونتائج الحروب - على المدى الطويل - لاتعكس حركة المد الحضارى، وقيمة الإنسان ونضاله من أجل الحرية لا يمكن تلخيصها فى النصر والهزيمة لكن هذه النزعة المثالية لتمجيد الماضى نكاية فى الحاضر وتحقيرا من شأنه تعبر عن الرغائب أكثر مما تكشف عن الحقائق، وإذا كانت الأحكام العامة المطلقة هى دائما أبرز سمات «لغة الحمقى» فإن تعقيدات السياسة المعاصرة وأرواح آلاف الشهداء وتضحيات الملايين من أبناء الشعب العربى لايمكن إهدارها بجرة قلم كى نمدح صلاح الدين ونخمش وجوهنا حتى تدمى أمامه. لكن يبدو أن هناك شعورا جماعيا بالذنب تكفر عنه أمثال هذه القصائد، وإن تتمة هذا الشعور بالذنب الجماعى لابد أن تكون الإحساس بالبراءة الفردية، فالشاعر هو صوت كل منا عندما يقول (إنى وفيت وإن غيرى خان)، من هنا نحب أن نقرأه ونتلذذ بتلاوة أبياته التى تعترف على الآخرين، وهو اعتراف باطل قانونا وصحيح وهماً، كاذب تاريخيا وصادق من

الوجهـة الشعريـة . فإذا انتقلنا إلى الفكـر الشعرى الاستعـارى فى هذه المقطـوعة وغيرها وجـدناه يمتح مـن نفس المعين العربى المألـوف ، فمسار التاريـخ المعاصر يصـوَّر باعتبـاره جـوادا قد خسر الـرهان ، ونكبـات الخسـائر تضع الأوحـال على رؤوسنا وسادة هذا العصر من أشباه الرجـال إلى آخر هذه الثنائيات التشبيهية التى أشرناإليهـا ، وهى مستمدة غـالبا من مـوروث اللغة التقليـدى من ناحيـة وبعض مايطفـو على سطح الحياة العامـة من زبد الكـلام من ناحية أخـرى مثل السماسرة وبيع الأوطان وأشباهها مما يجعل لغة هذا الشعر داجنة محببة لاتقطع عرقا ولاتسيل دما ولاتجسر على ابتكـار صيغة لم يسمعهـا القارئ مـن قبل ، فهـى تهدهد حسـه الأخلاقى وتشبـع غروره الوطنى وتجيـد التوقيع على أنغامـه المفضلة خاصة عنـدما تستثير نخوتـه العاطفيـة الدينيـة فى تكرار العبـارة السحريـة « الله أكبر» فى صلب القصيدة ، وعندما تختـم بتكرار صيغة البراءة ثلاث مرات لوضـع القرار الدلالى فى منطقة القرار الإيقاعى الأخير. ويبدو أن خبرة فـاروق جويدة العميقة بلغة الإعلام المصرى المعاصر قـد مكنته مـن العثور على المعـادلة الـدقيقة فى الجمـع بين الفكر السياسىّ والفكر الشعـرى فى خطابـه ، وفى تمثل القـارئ اليومـى للنص المرسـل وحاجاته الوجدانية والثقافية وإشباع توقعاته المحدودة دون اعتداء على تصوراته أو تعديـل جذرى لمفـاهيمه وآرائه ، بحيـث أصبح هنـاك انسجام متنـاغم بين مـن تخاطبه الصحيفة اليومية ومن تتوجه إليـه القصيدة الشعرية ، الأمر الذى قد يفسر لنا ارتفاع درجة مقـروئية هذا الشعر قياسيا مع متابعتـه للنمط الجمالى السائد حتى الآن .

قصيدة النثر

بين فاطمة و إيمان

أصدرت شاعرتان شابتان، هما فاطمة قنديل وإيمان مرسال، فى دار شرقيات، مجموعتين شعريتين مثيرتين، هما « صمت قطنية مبتلة» و«ممر معتم يصلح لتعلم الرقص» على التوالى، وهما يمضيان فى جملتها على النسق الجديد لقصيدة النثر، مع اختلاف واضح فى درجة الاعتماد على الإيقاع فى توجيه النص الشعرى، حيث يتراءى من حين لآخر عند فاطمة، ويكاد يختفى فى شعر إيمان الممعن فى نثريته.

والواقع أن « قصيدة النثر» أضحت من المشكلات الساخنة فى حياتنا الإبداعية فى هذه السنوات الأخيرة، فانقسم بصددها القراء ما بين مؤيد متحمس يرى فيها الخلاص من الطنطنة الخطابية والغنائية المسرفة للشعر الشفاهى، ومعارض عنيد يسخر من تناقضها الفادح عندما تجمع فى عبارة واحدة بين كلمتين متضادتين هما « قصيدة» و«نثر» مما يفضى إلى تفريغها من الدلالة، وضياع رقصها على السلم، مع أنه أصبح من طقوس أفراح الفنادق، وأتاح الفرصة لرؤية مختلفة المنظور والخطوات. وتوقف فريق ثالث عن الحكم المسبق فى الموضوع، منتظرا من النصوص الشعرية ذاتها أن تثبت شرعية إبداعها وتنتزع من القراء الاعتراف والإعجاب. وأول ما يتبادر إلى الذهن الآن أن هذا الجنس المهجن الجديد قد أصبح أكثر الأشكال الفنية تلاؤما واتساقا مع « صوت المرأة» الحاد الرفيع، الذى أخذ يشق فضاء الثقافتين العربية والعالمية، ويزاحم أصوات الرجال الجشة وإيقاعاتهم الخشنة المسرفة. فليس من الصدفة أن تكون منظّرة قصيدة النثر وجامعة شتاتها فى النقد الفرنسى أستاذة مبدعة هى « سوزان بيرنار» فى كتابها المرجعى « قصيدة النثر من بودلير إلى عصرنا» الذى ترجمه مختصرا إلى العربية د.

زهير مجيد مغامس فى بغداد عام ١٩٩٣ ، وترجم فصولا أخرى منه الأستاذ اللبنانى « محمد المصرى» نشرت هذا العام فى البحرين، واستقى منه أدونيس وأنسى الحاج مجمل المادة النظرية التى دافعا بها منذ عقود عن هذا الشعر الجديد ونذكر هذه المبادئ فيما يلى :

أولا : ينبغى أن تكون قصيدة النثر وحدة عضوية مستقلة ؛ بحيث تقدم عالما مكتملا، يتمثل فى تنسيق جمالى متميز ، يختلف عن الأشكال النثرية الأخرى من قصة قصيرة أو مقالة مهما كانت شاعريتها، وتفترض إرادة واعية للانتظام فى قصيدة، وربما كان معنى «القصد» الإرادى الكامن فى كلمة قصيدة العربية مؤشرا هاما لضرورة أن يعتزم الكلام قول الشعر حتى تتحقق شعريته .

ثانيا : يتعين أن تكون وظيفتها الأساسية شعرية، مما يتطلب أن تكون بنيتها اعتباطية أو مجانية ، بمعنى أنها لا تمضى طبقا لنموذج زمنى محدد، ولا تتطور نحو هدف إخبارى واضح، ولا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار منتظمة، مهما استخدمت من وسائل سردية أو وصفية، أى أنها لابد أن تتفادى التماسك القصصى المطرد .

ثالثا : على قصيدة النثر أن تتميز بالتركيز والتكثيف، وتتلافى الأستطراد والتفصيلات التفسيرية، لأن قوتها الشعرية لاتتأتى من رُقىّ موزونة، ولكن من تركيب مضىء مثل قطعة الألماس، فالاقتصاد أهم خواصها ومنبع شعريتها، وقد يكون هذاالمفهوم من «القصد» داخلا أيضا، فى صلب المصطلح العربى .

لكن المبدأ السابق على ذلك فى قصيدة النثر هو أنها مخالفة للشعر السابق بها، وتتبلور هذه المخالفة فى اتجاهين متكاملين ؛ أحدهما تعطيل الأوزان عروضية وتكسيرها المتعمد بانتظام، وذلك لنسف العلاقة التقليدية بين النظم والشعر، فكما أن هناك منظومات علمية ـ مثل ألفية ابن مالك فى الثقافة العربية ليس فيها من الشعر شىء مع تحقيقها للوزن العروضى التام، فلابد أن يكون هناك شعر يستغنى عن إطار الإيقاع الخارجى لهذا الوزن ويثبت وجوده بالتحدى للأعراف السابقة .

أما الاتجاه الثانى فهو الخروج على نمط التجارب الشعرية المألوفة، إعلان الثورة والتمرد والانحراف عن الطرق الممهدة شعوريا وفكريا، تقديم رؤية مخالفة للعالم، خارجة على أخلاقياته وقوانينه، جارحة لحسه العام ومسيلة لدمه لا لدموعه فحسب.

من هنا فإن قصيدة النثر تنتشر أعلامها بين الشباب الثائر المتمرد، وتنتفض تكويناتها الغضة فى يد الفتيات الكاتبات بما يشغل غيظ شيوخ الأدب ويثير حنقهم، فيسلقونهم بالسوط حينا وبالصمت فى معظم الأحيان.

ومع أنه ليس من العدل أن نعتبر قصيدة النثر «شكلا نسائيا» فى الكتابة الشعرية، لأن مبدعيها الكبار كانوا رجالا فى جميع اللغات، إلا أن المرأة - خاصة العربية - يمكن أن تعثر فيها على الوعاء المناسب لصب تجربتها المكتومة المكفكفة عبر عصور مديدة، لبث شجونها ونفث همومها وتحقيق ذاتها فى نوع يثير غيظ المجتمع الذكورى الرشيد، فهى لم تعد مجرد صوت يترنم صادحا بأقوال الرجال، مكررا لنغماتهم، مكرسا لمنظومة قيمهم، وإنما آن لها أن تسترد صوتها المبحوح وكلامها المتكسر ونبرتها الحميمة الصادقة.

لفتات مدهشة :

لانكاد نتقدم خطوة فى قراءة المجموعتين حتى تستوقفنا بعض اللفتات المدهشة المشتركة دون سابق اتفاق أو تأثر، فكل منهما تعبر عن موقف شعرى متفرد، لكنهما ينطلقان من لحظة وجودية متعينة، تنتفض فيها الذات لتختبر بشكل مفاجئ ما فرض عليها من علاقات، وتقوم بتفكيك أكثر العناصر التحاما مثل الاسم والمسمى، فتقول فاطمة قنديل فى قصيدة وجيزة :

أستطيع
أن أكتب لى اسما آخر
على زجاج يتغبش الآن

بأنفاسى . .

فنقش الاسم الخاص على سطح الأشياء تعبير مألـوف عن شهوة الخلود، لكن تغييره بـاسـم آخـر ورسمـه على زجاج مغبش ببخـار النفـس الحميـم ، سرعـان مايتطاير، تكثيـف للحظة أخرى أكثر شعرية وجدة ، تتمثـل فيها رغبة الانخلاع من الذات المألـوفة ، وعدم اليقين بخلود أى شـىء فى الحياة ، مع الثقة بـإمكانية تغيير المصير عندما نلتزم بأن نكون نحن ، والمدهـش أن هذا الفكر ـ شبه الفلسفى ـ يقدم بصـورة حسية واضحة تستحضر تجربة يـومية للإنسان مـع المرآة والبخار ، مما يجعله فكرا بدهيا على غرابته وطرافة كتابته . وفى مقدورنا أن نلاحظ كيفية تحويل الكلمات العاديـة إلى شعرية بوضعهـا وحدها فى السطـر وإكسابها درجة عاليـة من التركيز والتكثيـف بالصمت الذى يسـوّرها ، والتقابل المقـام بينها وبين نظيرتها فى السطر الرابع ،

أستطيع

. . . .

. . . . . .

بأنفاسى . .

أما إيمان مرسال فهى أكثر طموحاوشقـاوة وعبثا بالتقاليد واللغة ، فهى تقول ـ فى قصيدتها الأولى أيضا ـ « لى اسم موسيقى » :

كتبت على كراساتى
إيمان . .
طالبة بمدرسة إيمان مرسال الابتدائية
ولم تستطع عصا المدرس الطويل ،
ولا الضحكات التى تنطّ من الدكات الخلفية
أن تنسينى الأمر.

فكرت أن أسمى شارعنا باسمى
شرط توسيع بيوته ،
وإقامة غرف سرية ،
بما يسمح لأصدقائى بالتدخين داخل أسرّتهم
دون أن يراهم إخوتهم الكبار.

وتمضى بعد ذلك فى نص مطول ، أشد انخلاعا من أعراف الشعر، حتى تصل فى النهاية ، بعد عدة مشاهد شبه سردية ومبعثرة، إلى اللحظة ذاتها ، بتفكيك العلاقة والارتباط بين الاسم والمسمى قائلة :

هل يمكن أن يكون لجسد كجسدى
ولصدر تزداد خشونته فى التنفس
يوما بعد يوم، اسم كهذا؟

فبينما بدأت بنشدان المجد والخلود ، والرغبة الصبيانية بإطلاق اسمها على المدرسة والشارع ومقاومة العقاب والضحكات، انتهت إلى التساؤل الدرامى الناضج عن مدى التناغم بين الاسم والجسد، عبر البوح بعمق الغربة التى تفصلها عن الآخرين وفداحة الفجوة بين الذات والمجتمع .

ومع أن شعراء آخرين ، ليسوا من قبيلة قصيدة النثر، فى الشرق والغرب، قد التفتوا بدهشة إلى ذواتهم عبر مفارقة التسمية، إلا أن مذاق شعرهم مختلف عما رأيناه هنا، فالشاعر الإسبانى العظيم فيديريكو جارثيا لوركا كان يقول :

ما أشد غرابة هذا الأمر
مثل أن أسمى فيديريكو

وشوقى نفسه ، لم يكد يصدق أنه صار أبا وأصبح له اسم آخر :

صار شوقى أبا على فى الزمان التـرلّلِى

لكن دهشة التسمية عند الشاعرتين الشابتين مدخل للتعبير عن الاغتراب

والاغتراب، داخل الذات أولا، ومع الغير المضاد ثانيا، بما ينبئ عن المخالفة، ويكسر إيقاع العرف، ليعلى من نبرة التفرد ولوعة أساه.

فداحة الصورة :

إذا كانت شعرية التقاليد المستقرة تقضى بضرورة فصاحة الصورة وملاحتها، وانسجامها الجمالى مع الموروث ، فإن شعرية النقيض تمضى على العكس من ذلك فى خلق أنساق تصويرية متتالية، فادحة الخروج على المألوف فى طبيعة المتخيل وطريقة تشكيله . لنقرأ فاطمة قنديل وهى تقلب الأوضاع قائلة :

وكانت أمى
تتحرك فى أحشائى
مثل جوال فارغ
هل تذكرين
وأنا أقطف لك الشوارع
أنثر عنها الأزمنة
أخبئ بهجة كتبوّل الأطفال .

نلاحظ أن حركة التصوير تتصاعد، لا من الجزء إلى الكل، ولا من الداخل إلى الخارج، كما ألفنا ذلك فى الشعر المعروف، وإنما من الممكن إلى شبه المستحيل، دون أن تفقد ألفته وحميميته، فثقل الإحساس بوطأة الشعور بالأم ، خاصة فى مرضها، ترقد فى داخل الفتاة مثل جوال فارغ لتعبر عن لحظة معيشة . وقطف الشوارع ينصرف لاعتبار الزمن، بدقائقه وساعاته، مثل زهرات تنتشر على سطحها، فى مجاز مرسل طريف . لكن البهجة عندما تصبح مُثل تبوّل الأطفال فإن مدى الفجوة بين الطرفين يتسع جدا، ولايمكن عبوره إلا من خلال استحضار مشاعر الأم الحانية، وهى تتلمس بلل وليدها بجذل روحى عميق . هنا نجد ذروة الغرابة قد أصبحت فى متناول الحس الأليف نتيجة لتجسيد هذا العالم من

العلاقات الحميمة التى تنجح فى إثارة شعريتـه عندما تحيل البنت إلى حاضنة أمها وحاملة وجودها فى قلبها ، وتكتشف حينئذ أن قلب الأوضاع كان وسيلة للنفاذ إلى جوهرها .

فإذا انتقلنـا إلى استجلاء هذه الخاصيـة عند إيمان مـرسال وجدنـا أنها تتشكل بطريقة مغايـرة ، لكنها فعالة إلى أقصى درجة فى توليد الشعـر، لنجتزئ منها هذه السطور الموجهـة إلى صديقتهـا « أمينة» التى تكبرهـا بعشرين عامـا ، فهى بـديلة أمها ، تخاطبها قائلة :

تطلبين البيرة بالتليفون
فى ثقة امرأة تعرف ثلاث لغات .
وتورط الكلمات فى سياقات مفاجئة
من أين لكِ كل هذا الأمان .
كأنك لم تتركى بيت أبيك أبدا
ولماذا لحضورك هذا التخريب
الخالى من القصد
صديقتى الكاملة تماما
لماذا لاتخرجين الآن
تاركة كل هذا الأكسجين لى
قد يدفعنى الفراغ الذى خلفك
لأن أعض شفتى ندما
وأنا أرى فرشاة أسنانك
أليفة . . ومبلّلة .

هنا نـدرك أن الكتابة الشعـرية لم تعد استمـدادا يستحلب المخزون فى الـذاكرة الجماعية مـن تجارب وصيغ وأنماط من القول ، إنها فعـل جديد ، يستفز المعـايشة اليومية / الفرديـة / الخاصة ، ليستخرج منها معالم قول مختلـف جدا ، فادح البع

عن العـلاقات الماضية . فهو يبنـى تصوره الجديد عـن العالم بحساسية خـاصة ، تباشر مقـاربة عـديد من العنـاصر: تقارب الأشياء ، لتحـدد مذاقهـا الشخصى ورؤيتها الشكليـة وتقارب الكلمات ، لتختـار منها المدهـش وغير المسبوق فى هـذا السياق فيـؤدى بها بداهة إلى خلـق تكوينات وصيغ مفـاجئة فى الشعر ، كنـايات ساخنـة على وجه التحديـد ، فطلب البيرة فى التليفون فى غـرفة الفندق مـن عمل الرجال ، لكنه يستخـدم هنا للدلالة على ثقة المرأة بذاتها واكتمال شعـورها بالأمان والاستقلال والنضج ، كما أن الحضور المخرب لها فى وجدان الفتاة ـ مهما كان خاليا من القصـد ـ يعلى مـن شأن تجريـب التخريـب ، ويجعله هـدفا ونمـوذجا مغـريا بأخلاقيات مخالفة وجديدة .

ثم لانلبـث أن تستوقفنا صيـغ أخرى مثـل « ترك أوكسجين الغرفـة لى » ورؤية «فرشاة الأسنان أليفة ومبللة» وهى من قبيل الكنايات المباشرة المعاصرة ، الجريئة فى إقحام مالم يكن أحد يظـن يوما أنه سيدخل فى لغة الشعر ويصبـح من صيغه منذ نادى العقاد بإدماج مفردات الحياة فى نسيجـه وجرّب صلاح عبد الصبور أن يفعل ذلك ، لكن مسـافة الانحراف التى تقطعهـا هذه الصيغ عن النمـوذج المستقر فى المخيال الجماعى لقراء الشعر تصنع قطيعة متزايدة .

طائر الشهوة :

من المناطق السـاخنة التى تقترب منها هذه القصيدة النسـائية الجديدة ، بجرأة فنية عالية ، إذ لامجال للـوقوف طويلا عند المظهر الأخلاقـى لشعر الحداثة ، تلك التى تتصل بالجسد ومحرماته فى الحس العـام ، فقد أصبح علامة على تحرر الذات الفردية للمبـدع والقارئ الذى يتقبله ، وفـاصلا حساسا يثير غيـظ القارئ الآخر الذى لم يتمرس بنشـوة الصدق ولم يتورط فى التلذذ بجماليات الفـن «الأيروسىّ » .
لكن الموضـوع ليس هو الـذى يجعل الحديـث المكشوف ينتقل إلى دائرة الفـن ، بل طريقـة ترميزه وتكـوين معادلاتـه التصويـرية ، وما يـدخل فى ذلك مـن تقنيات

تستفيد مـن منظومـة الفنون الحديثة . نقـرأ مثلا لفاطمـة قنديـل فى قصيدة قصيرة ومكثفة ومكتفية بذاتها :

كلما مَسَّ بقعة من جسدى

أطلق طائرا

وحين امتلأت الغرفة بالطيور

كانت تضرب الجدران وتسقط

واحدا

واحدا . .

نـلاحظ أولا كيفيـة تسـاقط الكلمتين الأخيرتين فى نهايـة السطـور فى لون مـن التمثيل البصرى فى الكتابة لدلالة البيت وحركة معناه ، بشكل يصبح الخط مساهما فى إنتـاج هذا المعنـى التخييلى ، وهذه حيلـة أصبحت معهـودة فى الشعر الجديـد وأفـردت دراسات مطـولة لمتـابعة قـراءة تشكيـلاتها وطرائقهـا . كما نلاحـظ ثانيـا الأساسى السينمائى الشهير لهذا المقابل الرمزى « الطيور » فى فيلم « هيتشكوك » مع فارق واضح فى المرموز لـه ، فهو هنا حركة الشهوة بين الارتفـاع والانكسار لكنه فى السينما يستثير عوالم أخرى مـن النوازع المعقدة المخيفة فى النفـوس والحياة ، وربما لم تكن الشاعرة على وعى بهذا التقابل عند الكتابة ، لكن القصد ليست له أهمية كبيرة فى تحليل الشعـر ، أعنى قصد المرسـل ، إذا إن هناك قصدا آخـر ، إرادة أخرى ، ماثلة فى النص وفاعلة فى عملية القراءة ، وهى التى يعتد بها الآن ، إذ إننا نتداول فى النقد الأدبـى اليوم عبارة طـريفة تشير إلى أن المعنى قد انتقـل من بطن الشـاعر إلى ذهـن القارئ ، فمادام النـص يستثير فى خيالى صـورة الفيلـم فلا قيمـة لما قصدتـه الشاعرة .

والملمح الثالـث الوحيد الذى ينقص قليـلا من شعرية القصيـدة هو تماسكها السردى المريب ، فهى منظمـة فى حركتها الزمنية البسيطـة بأكثر مما ينبغـى للإبقاء على توهج الشعر وانخطافه وهروبه من هذا الوضوح القصصى الشديد .

على أن وسائل الفنان الحقيقى لتوليد حالات غريبة من المفارقة فى مقاربة موضوع الجسد لاتنتهى، فهو حقيقة مثل السّاحر الذى لايمكن أن ينضب جرابه، لنأخذ نموذجا آخر من إيمان مرسال، مقتطعا من قصيدة مطولة :

أمام الفترينات المضيئة
المزدهرة بالملابس الداخلية
لا أستطيع أن أمنع نفسى
من التفكير فى ماركس
احترام ماركس
هو الشىء الوحيد المشترك بين من أحبونى
وسمح لهم أن يخدشوا بنسب مختلفة
عرائس القطن المخبأة فى جسدى..

ونود هنا أن نلتفت إلى عدة أمور فى قراءة هذه السطور، منها أن ياء المتكلم المضافة إلى «جسدى» لاينبغى أن تنصرف بشكل تلقائى إلى ذات الشاعرة فى كينونتها الخارجية الخاصة، بل هناك دائما مايسمى بصوت القصيدة، وهو كائن أدبى مستقل ومنفصل .. ويتعين علينا أن نتدرب على التمييز بين الهويتين، فلا نحسب أن ما يأتى بضمير المتكلم إنما هو من قبيل الاعترافات الذاتية، إذ إننا نغفل عند ذلك وضعية النص الأدبية ونظلم صاحبه، فهو ينطق بضمير فنى يختلف عن الضمير اللغوى فى الكلام العادى، يقوم بدور تمثيلى فى الحياة عندما يقف على خشبة الأدب ويتقمص شخوصه، مما يجعلنا فى وضع مضحك عندما نخلط بين الممثل الحقيقى والدورّ الذى يقوم به. وقد أرست تقاليد الشعر العربى القديم هذا المفهوم، فأصبح من المعترف به أنه يعيب الشاعر أن يتبذل فى كلامه شعرا، ويؤخذ عليه إن فعل ذلك نثرا، لأن الشعر هو الذى ظفر حينئذ بوضعية الفن الذى يجيز لصاحبه مالا يسمح به لغيره. وأدب المرأة أحوج مايكون إلى هذا التمييز حتى لا نسيئ قراءته.

والمفارقة الحادة التى تقوم عليها قصيدة إيمان مرسال تتمثل فى الجمع الجرئ بين عوالم متباعـدة، مشهد الملابس الداخليـة من جانب والأيـديولوجيا الماركسيـة من جانب آخر، لكن طرفا ثالثا ـ جدليا ـ هو الذى يقيم المعادلة بينهما، وهو العشق، والبيت الأخير من القطعة « مـاركس ـ لن أسامحه أبدا» يجعلـه المسئول عن العشق وحالاته، عن الفشل والنجاح فى كل شىء، فيرتفع بمنستوى هذه العلاقة الحسية المنظورة لأفـق الإشارة الشعـرية الخاطفـة لفاعليـة الأفكار فى تـوجيه أكثـر أمورنـا الشخصية خصوصية وحميمية.

ويظـل تنـاول الجسـد الشـائك مظهرا للحـداثـة والتحـرر فى النـص الأدبـى الحديث، فـإذا برز ذلـك فى قصيدة النثر النسـائية جعل فعلهـا الشعرى فـاضحا ومبررا فى كسر إيقاع الموسيقى والحياة التقليدية فى انخطافة واحدة.

حادي بادي وطفولة الشعر

شعرية العامية :

يتصور بعض الناس أن اللغة المثقفة الفصحى، المزدانة بالإعراب، هى الجديرة باحتكار الفن الرفيع، حيث تتسع لأساليب التعبير الشعرى والأدبى الجميل، ويتوهمون أن العامية التى نمارس بها حياتنا اليومية لاتصلح إلا للتفاهم والتواصل، والاستهلاك المباشر، نتيجة لفقرها البلاغي وتدنى مستواها، وامتزاجها بعرق الناس وأرقهم، بسعادتهم وشقائهم وأطوار حياتهم القريبة دون تكلف أو افتعال.

والواقع أننا لا نكاد نتنبه لتأمل هذه العامية المبتذلة المستضعفة، لانسأل عن أصولها ومصادرها، كيف تكونت وتطورت، وبأى إيقاع تتحول فى العصور المختلفة، ولا نكاد نسأل على وجه الخصوص عن شعريتها وما تحمله فى تراثها المحفوظ شفاهيا من فن وحكمة. بل ويخشى بعض علمائنا أن يكون الاهتمام بتاريخ العامية والكشف عن جمالياتها عدوانا على اللغة الفصحى وتهديدا لها بالفناء، وهذا نتيجة للنظرة الأحادية القديمة التى تكرست فى عصور التخلف واعتبرت الإنتاج الثقافى قاصرا على المستوى الذى يرتبط بالسلطة بشرائحها الطبقية المتجذرة فى الضمير العام والمتمثلة فى لون من الوعى اللغوى المتصلب، اعتمادا على رؤية مثالية للحياة ذات طابع تقليدى صارم.

ولعل حركية لغة الإعلام المقروء والمسموع والمرئى، بتياراتها المتدفقة، وقدرتها على التواصل الخصب مع المستويات اللغوية العليا والدنيا معا، أن تكون أكبر الوسائل لكسر هذا الوعى المتصلب، وخلق مجالات يرتبط فيها الإنتاج اللغوى

بمصادره الحيـة فى الفكر والإبـداع ، مما يجعل المؤسسـات التعليمية والإعـلامية فى موقف يسمح لها بتشكيل الوعى والضمير طبقا لمنظومة قيم جديدة ، تحتضن إبداع اللهجة العامية وتسبغ عليه مشروعيته الضرورية فى الواقع الثقافى المعيش .

لكـن الحجة الحاسمـة فى هذا الصـدد ، والبرهان القـاطع على كفـاءة العاميـة ونبلها ، واتساعها لمظاهر الخلق الإبـداعى هما النصوص الشعرية التى تكتب بها ، والتى تصل إلى درجة عالية من النضج والجمال فى كثير من الأحيان ، مما يفرض على نقاد الأدب ودارسيه أن يتجاوزوا موقف الاعتراف الصامت بها ، كى يحتفوا بمظاهر إبداعها ويتوقفوا لاستجلاء ملامحها وتأمل تشكيلاتها الفاتنة .

ويكفـى أن نتذكـر غوايـة هذه العـامية لشـوقى فى أغـانيه التـى هزج بها عبـد الوهاب فى شبابه ، وأسرها لأحمد رامى فى الـروائع التى شدت بها أم كلثوم ، ومانشأ بعد ذلك من سـلالة ذهبية لشعراء الغناء ، ممن نحفـظ كلماتهم ونتمثلها ونتجاهل أسماءهم ، ممـا يهدد بنقل ملكية شعرهـم إلى الأصوات التى تترنم بـه ، مثل حسين السيد وفتحـى قورة ومـرسى جميـل عزيـز ومأمـون الشناوى وعبـد الوهـاب محمد وغيرهم ، الأمر الذى يتطلـب إعادة رسم خارطة الإبداع الشعـرى المعاصر بحيث تعكس الفضاء الذى تحتلـه موجات الشعر الغنائى ، إلى جانـب السلسلة الأخرى مـن كبار شعـراء الشعـب والتى تبـدأ فى العصر الحديـث بعبـد الله النديـم وبيرم التونسـى وصلاح جاهين وفـؤاد حداد حتى تنتهـى إلى عبد الرحمن الأبنـودى وسيد حجاب وأحمد فؤاد نجم وغيرهـم ممن أسهموا فى تكوين الذائقـة الشعرية المعاصرة بثراء واقتـدار، وأخذوا يكونـون تيارا دافقا تجاوز الموروث الـذى كان شعر العـامية يعتمد عليه ويتمثل فى منظومة إبداعية تشمل :

- فنون الزجل والموال والأغانى الشعبية الفولكلورية .
- قصائد المداحين والأدباتية وشعراء السامر.
- ترانيم شعراء الربابة وغزل أهل الصبابة .

ومن الملاحظ أن إبداع شعراء العاميـة قد أخذ يتغذى بكثير من تقنيات التعبير

الشعرى الفصيح التى تعتمد على تشكيل الصور وتشعير الكلمات وصناعة الرموز وبناء القصائد بطريقة هندسية دقيقة مما جعل بعضه يتسع لموجات الحداثة وتعقيداتها الشديدة، لكن الاتجاه الأساسى فيه مازال يتمثل فى توظيف التلقائية الغنائية والقرب الشديد من الحس العام وتمثيل الحياة بكل ماتزخر به من فن أصيل وعفوى.

حادى بادى:

هذا هو عنوان المجموعة الشعرية الجديدة التى صدرت أخيرا لمحمد كشيك ـ آخر العنقود ـ من شعراء العامية الموهوبين والذى استقبله فؤاد حداد فى الثمانينات قائلا :

اسمع يا محمد ياكشيك
يا ولدى ياضىّ ولادى
يا واقف فى الخط الأول
هىّ القافية لما تنادى
ولاّ عيونى ولا فؤادى
يسبق ويقول لك : لبيك

وهى مجموعة تشتمل على قصائد وصور غنائية للأطفال ، سبقتها مجموعة أخرى للأطفال أيضا بعنوان « زقزقات» ، وهنا يلتقى مثلث البراءة العذبة والبكارة الفنية : الطفولة / الشعر / العفوية ليصنع مدارا منعشا فى روح الإبداع المعاصر، فمنذ فترة طويلة التفت الباحثون إلى علاقة الطفولة بالشعر، كل منهما يتمثل فى استثارة الدهشة أمام العالم وانتزاع الحلم منه ورؤية المستقبل فى ملامحه ، فى العودة إلى الجذر البسيط والغناء الحلو والمشاعر الغضة الريانة ، فإذا كانت العامية بتلقائيتها الفطرية وقربها الشديد من سخونة الحياة هى أداة التعبير الشعرى المنبثق من الطفولة والموجه إليها كان الوعد أقوى بتدفق نبع صاف يغسل وجه العالم

بالبراءة والحب . لكن ذلك يتضمن خطرا كامنا بأن يرتد شعر الطفولة إلى طفولة الشعر: إلى مرحلته الغنائية الوحيدة الصوت ببساطتها الساذجة ووعيها الزائف وتربويتها المباشرة ، فإلى أى حد استطاع محمد كشيك أن يوازن أوضاعه ويضبط إيقاعه بين هذه الأطراف ؟

لنقرأ بعض مقطوعاته الدالة ونتأمل كيفية بنائه لأنساقها الموسيقية والتصويرية ، كيفية صناعته لشكل العالم بكلماته البسيطة المرددة لأصوات الشارع والمفعمة بروحه ورائحته :

بُص . . اتفرج . . شوف
بدل الورد ، إلوف

* * *

وردة بتلعب . . حَجْلَة
ثانية بتركب . . عَجَله
تالتة تخش مساجلة
رابعة تدق . . دفوف
بُص . . اتفرّج . . شوف

* * *

وردة بتلبس ميكرو
جيب وتركب مترو
ورد بيرفع عطره
فوق الخد . . يطوف
بص . . اتفرج . . شوف
بدل الورد . . إلوف

* * *

والوردة المكسيّة

رافعة لفوق شمسيّة
كل الناس سواسيّة
فى الأفراح يا بوعوف

* * *

من سنابلها القمحة
بتغنى من الفرحة
العصافير متسامحة
مش خايفة من الخوف
بص . . اتفرج . . شوف
بدل الورد إلوف .

ونلاحظ أولا كيف أقـام الشاعر مقطوعته الغنائيـة على نداء السوق « بصّ . . شوف» الذى تحول فى الوجدان الشعبى خلال حفلات الطرب إلى صيحة إعجاب صارخ بإبداع النجم المحبوب . وكيف وجه هذا الإعجاب وركزه فى مظاهر الطبيعة لغنّاء ومـاتحفل به مـن زهور وسنابل وعصـافير تقيم مهرجـانا للتفتح والخصـوبة والعطاء . هـذا الافتتان بـالطبيعة والعشـق لعناصرهـا يمثلان العصـب الحساس للديوان بأكمله ، وهو الحرف الأول فى أبجديته الشعرية .

لكن الملمح الثانى سرعان مايتكـون حول اسم الوردة وتجلياتها المختلفة ، فهى مفعمة بثنائية دلالية شفافة ؛ تشير إلى النبـات بقدر ما تغازل البنات ، فالورود تملأ الحدائق بعطرها الفـواح وهى تلعب الحجلة وتـركب العجلة وتلبس الميكـروجيب لتقفز إلى المترو بشقاوة وحـلاوة . هذا اللبس الدلالى المقصود هـو الذى يستثير من طرف خفى وبشكل غير متعمد اسم المطربـة «وردة» أيضا ، وهى أشهر من نادى عليها المعجبون لنـرى ماذا تفعل بالقلوب وهـى تشدو . فإذا ماكانـت الزهرة على شكل عباد الشمـس مثلا ، وكله عندنا ورد ، بـدت كما لو كانت تـرفع شمسية فى نموذج ينمـو بالآلاف ليغطى الحقـل بأكمله ويعطينا انطبـاعا عميقا بـالمساواة فى

الفرح قبل أى شىء آخر، ففرحة الحياة هى نغمة القرار فى مهرجان الطبيعة والحب.

أما الملمح الثالث لشعرية هذا النص فيتمثل فى تكرار اللوازم الإيقاعية، «بص . . اتفرج . . شوف» مفردة أو مع البيت الثانى، مما يحيل الأغنية إلى أنشودة، ويضفى على النص طابع الاستدارة والشعور بالاكتمال.

ألعاب الحاوى :

كثيرا مايقترن السحر بالشعر ، وكثيرا مايسمى الحاوى نفسه فنانا يبدع أشكالا ويخلق أوهاما محببة ، يدهش ويمتع، ولعل خيال الطفولة لاينشط مستثارا ومندمجا فى المشاهد العجيبة بقدر ما تستفزه ألعاب الهواة والحواة، والشاعر بدوره ليس سوى ساحر الكلمات، يمسك بالمفردات التى نعرفها جيدا فيستخرج منها حركات وأوزانا ورؤى لا تخطر لنا على بال ، تتناسل الصور منها على غير ما ألفناه وتتواكب فى أنساق عجيبة ومثيرة، فلنتابع محمد كشيك وهو يرسم هذه الصورة الغنية لألعاب الحاوى :

يا شطارة فى حبل دوبارة
يادوبارة فى حبل شطارة
شوف القوة . . الجبارة
طالعة العصافير من جيبى
والأرنب ماسك طارة
ياشطارة فى حبل دوبارة

* * *

بانده على الوزة تقول : أنا جيت
وبتحضر فى « عروضى » العفاريت
وباولّع عود من غير كبريت

واصطاد الفيل بالسنارة

* * *

قربّوا منى . . يا حبايبى

تسمعوا مزازيك من قلبى

الفيل يخرج من عبّى

لو ياخد منى إشارة

إلى آخر هذه القطعة الجميلة التى لايتسع المجال لإثباتها كاملة ، والتى تستحضر فى الدرجة الأولى لاهذا الحاوى الفنان المفتون بذاته بقدر ما تتمثل فيها روح صلاح جاهين كما تتجلى خصوصا فى « الليلة الكبيرة » من ناحية ، وطريقة سيد حجاب فى التشقيق اللفظي على لسان « الأراجوز» من ناحية أخرى ، مما يدل على أن هذا النوع من الشعر يحتفظ بذاكرة قوية تتواصل عبرها الأجيال وتنمو أساليب التعبير الفنى لإحداث لون من التراكم الإبداعى الجميل . ومما يلفت النظر فى الأبيات التى أوردناها أمران :

الأول هو استخدام القلب فى المطلع « ياشطارة فى حبل دوبارة» ، يا دوبارة فى حبل شطارة » فعلاقة القلب والتبادل بين الدوبارة والشطارة هما اللتان تمثلان جوهر صناعة الحاوى فى التخييل والإيهام، وهى ذاتها التى تمثل لب صناعة الشعر فى اللعب الفنى بالكلمات .

والثانى هو مفاجأة ذكر « العروض» وكيف أنه يقوم بإحضار العفاريت وشياطين الشعر، فكما أن الحاوى يأتى بالأشياء من العدم ويبدو كما لو كان يقوم بخلق الأجسام وكسر قوانين الزمان والمكان ، أو يوقد العود بدون كبريت ويصطاد الفيل بالسنارة ضمن عجائبه العديدة فإن الشاعر بدوره يصنع أو يطلق الموسيقى من قلبه ويخرج أضخم الكائنات وهو الفيل من جيبه ويحرك الأشياء بمجرد إشارة منه ، مما يدل على زهو الفنان وإعجابه بذاته .

البعد الواحد :

هناك فرق من الـوجهة التربوية بين أن نضحك مع الطفـل أو نضحك عليه، بين أن نكتب شعـرا له أو نكتب عنـه، وقد حـاول محمد كشيك أن يتخـذ الموقف الأول، لكن النتيجـة لم تكن دائما متفقة مع مقـاصده، فقد استخدم مثـلا بعض أغانـى الأطفال دون أن يوظف مـافيها من عبثية ولعـب مكتفيا باجتزاء عنـاوينها فحسب، فقد أورد مثلا صيغة « حادى بادى» بدون بقية اللعبة، و«شقع بقع» فى عنوان فقط، والأدهى من ذلك أنه أورد « حـزّر فزر » فى مقطوعة لاتضمن أحجية أو لغزا يمكن حله كما هو شأن هذه الصيغة.

لكن ذلـك لايمثل لب المشكلـة، فهى تتعلـق بشىء آخر أخطـر بكثير، وهو صورة العالم فى عيون الأطفال، إذ اقتصر على الجانب الـوردى الباسم من الحياة، متجاهـلا أن إعلان وجود الطفـل يتم عبر البكاء ومـا يمكن أن يشف عنـه من ألم وعـذاب، فعالم الأطفـال عند محمـد كشيك سـاذج سطحى لايعـانى أى مظهـر للبؤس أو الفقر أو القهر، أو هو يخفى ذلك عمدا لكى يبرز الوجه المشرق فحسب من دعوته للبهجة. وإذا كان الطفل إنسانا مصغرا فإن كيانه مفعم بأشواق ومعاناة الإنسان. هذا إلى جانب غيبة عنصرين فى غاية الحيوية :

أولهما يتصل بيقظـة شعور الطفـل بذاتـه وجسده على وجـه الخصوص فطفـل كشيك قد نزعت غرائزه وقلّت دوافعه وخضع لأشد حالات الكبت دون أن يسمح له بمداعبة جسده أو ملامسة أعضائه.

وثانيهما أنه مـازال بعيدا عن عصر الصورة والكـومبيوتر، إذ لا أثر فى الـديوان لتلك المخلوقـات الجديدة ـ البعيدة عن تجربـة الكبار ـ والتى نطلـق عليها «طفل التليفزيون» ولا أثر لهذا الشغـف المدهش بشاشة الكومبيوتـر والانجذاب المجنون إليها كما يمثلـه أطفال المستقبـل، ولو استكمل الشـاعر هـذه النواقـص لتفادى تقديم طفل ذى بعد واحد وأدهشنا بإنسان حقيقى يضج بالحياة والدهاء والشعرية

جنة الحلم الأندلسى

عمر البشرية نصفه أحلام تتبخر فى الهواء، ولايبقى منها سوى الشعر الذى يتجسد فى تضاعيف اللغة قبل أن تذهب به أضغاث التاريخ، ولعل الحلم الأندلسى يكون من أصفى الرؤى التى بقيت فى الثقافة العربية الوسيطة وأشدها إثارة، لأنه مفعم بمذاق الحياة، مشغول بتمثيلها على طريقته الخاصة، وعندما نحاول قراءة لمحة خاطفة منه اليوم لانتعسف فى استقصاء مقاصده، بل نتتبع مافيه من إشارات ونمضى خلفها دون حرج لاصطياد ماتفضى إليه من دلالات، بما يمكن أن يعد رحلة فى شعائر اللغة وعربيتها وسيكون دليلنا فى هذه الرحلة كلمات ابن خفاجة (٤٥٠ ـ ٥٣٣هـ) الشاعر الذى لقب بالجنّان لافتتانه بطبيعة الأندلس وعشقه لمظاهر جمالها، والتى يقول فيها :

يا أهل أندلسٍ، لله دركمُ ماء وظل وأنهار وأشجارُ
ماجنة الخلد إلا فى دياركم ولو تخيرت هذا كنت أختار

وهى أبيات شهيرة ذهبت بعيدا فى ذاكرة القراء، وأسهمت ببساطتها وتلقائيتها فى بلورة فكرة الفردوس الأندلسى قبل أن يصبح مفقودا ، فقدمت عددا من الصور الذهنية والشعرية تستحق أن نرقبها عن كثب، عبر تأمل وحداتها الدلالية وتحليل صيغها التعبيرية .

واللافت للنظر فى البداية هو هذا «الموقف» الذى يتخذه الشاعر عندما يشرع فى نظم أبياته المفردة، فهو يتوجه إلى الآخرين وهو ينادى أو يناجى نفسه ، يخاطب الناس من حوله فينسبهم إلى المكان الذى يحيط به، عندئذ تتوارى العصبيات القبلية والطائفية من مخيلة الشاعر، ولا يبقى إلا « أهل أندلس » على التنكير، وأى

أندلس هذا الذى ينتمون إليه ؛ لقد صار الوطن المثالى الذى يحتضنهم جميعا فيمحو فوارقهم وهو يثبت حضوره. وموقف الشاعر وهو يتغنى بهم فريد، فهو ينفصل عنهم بدوره عندما يخاطبهم، لكنه داخل فى صميمهم وهو يتمثل عالمهم من قلبه، وهو عالم لم يذب فى المكان، ولم يستغن به عن الزمان والتاريخ. فإذا ما امتدج أهل الأندلس بالعبارة الكلاسيكية العربية العريقة« لله دركم» كان المدح منصرفا عنهم إلى هذه الأرض التى يقف عليها الشاعر ويجعلها موضوع تجربته فى القول، فالشاعر مشغول عن الناس وأفعالهم ولا يعنيه مايصنعونه، أو لنقل إن الناس قد أصبحوا جزءا مكونا لهذا الوطن لا انفصام بين أطرافه، فلله در الأندلس وأهله معا دون تمييز .

إن أرض الأندلس تمتاز بالماء والظل، فعندما يفيض الماء يصبح أنهارا جارية ، وعندما يفىء الظل يمتد أشجارا كاسية. ولذلك يقتصر الشاعر على عناصر الطبيعة الأولى الأساسية ويقبلها فى صيغتين متوازيتين فى بساطة آسرة :

ماء وظل وأنهار وأشجار

فيستحضر بهذا صورة مضادة غائبة للصحراء التى يختفى منها الماء والظل، ويمتد فيها عناء الإنسان ويزداد شظف عيشه. وكأن الأندلس قد أصبحت الإجابة الملموسة الواقعية لما تصوره خيال الإنسان فى الصحراء، إنها أرض الحلم العربى .

وإذا كان الشاعر ابن لغته ، كما هو وليد بيئته فإن ابن خفاجة تتناوبه وتنوشه الأضداد، فهو من جهة وريث العربية ورضيع ثديها وثقافتها بكل ماتختزنه من ميثولوجيا وأسرار تنبثق من حس الصحراء المجرد ، غير أنه من ناحية ثانية ربيب هذا الأفق الطبيعى الثرى الذى يجعله يلتفت بقوة إلى مظاهر اختلافه عن عالم الصحراء ، هل يكمن هذا خلف ما أثر عنه من توفر الحس وقلق الوجدان .

بقدر ما نجد هذا البيت الأول مفعما بالرضا عن الوطن الثانى والسعادة به فإنه قد يضمر التعريض بالوطن الأول الأصلى والمباهاة عليه، وقد كان هذا شعورا

ملازما ، للشاعر والأديب الأندلسى بصفة عامة ، فهو يعيش دائما على « هامش » الثقافة المشرقية المركزية ، تابعا لها مشدودا إلى نموذجها الفكرى ، لكنه فى الوقت ذاته شديد الولع بخيرات بلده والزهو بحضارتها والوعى باختلافها .

إن الإحساس العام لأهل الأندلس كما يتراءى لمن يقرأ أشعارهم وكتاباتهم التاريخية لا يخرج عن هذا الاعتزاز والتباهى بالاختلاف عن المشارقة ، والتغنى بهامش الحرية الذى أتاحه لهم بعدهم عن المركز وامتزاجهم بالأجناس والثقافات المغايرة .

إن الشاعر بقدر إسرافه فى الاعتداد بوطنه وجرأته فى إعلان إيثاره له على بقية الأوطان المثالية كان مقتراجدا فى تعداد مناقبه ، مقتصرا كما شهدنا فى البيت الأول على أمر واحد لايتعداه هو وفرة مائه وثمره ، ولو تذكرنا ما تحفل به الجنان الخالدة من مظاهرالنعيم لأدركنا مذهب الشاعر فى حلمه بجنته الأثيرة ووعيه بخيراتها ، فهو عندما يغفل ذكر ملذات الطعام والشراب وأصنافها الشهية من لحوم وفاكهة فلأن طبيعته السخية لم تدعه محروما من هذه الصنوف حتى يحلم بها ، فوفرتها ناجمة عن وفرة الماء والثمار ومترتبة على كثرة الأنهار والأشجار ، وهو يقدم حلما فردوسيا لاصحراويا ، فيكتفى بالإشارة للعناصر الأولية ، وهذا يجعله أشد اختلافا واقتصادا فى صورته المثالية ، . دون أن يبيح لنا الزعم بأن الشاعر الأندلسى لم يكن يحسن التغنى بجمال المرأة بل كان يرى جمال الطبيعة ، شاملا للرجل والمرأة معا ، ويدرك ويعترف فى واقعه المعيش بتوازن النموذج المثالى للجنسين .

ولا ننسى أن ابن خفاجة كان أكثر حسما فى اختياره وحرية فى أدائه من شوقى الذى نظر إليه بالضرورة عندما قال :

وطنى لو شغلت بالخلد عنه   نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

فشوقى إذ يستسلم لجنة الآخرة ويشغل بملذاتها يعترف ـ على خجل ـ بأن نفسه ـ الأمارة بالسوء طبقا للخطاب الدينى ـ تنازعه الحنين إلى الوطن على مافيه من شقاء وكيد الأعداء ، فأقصى مايمكن أن يبلغه حينئذ هو أن يختار بينهما ، لا أن يختار بصرامة وقسوة مثل الشاعر الأندلسى .

ثم يأتى شاعـر ثالث مشغول بالقضية الوطنية وطـرائق التعامل معها، لاتعنيه المفاضلة بين الجنان المختلفة بقدر ماتؤرقه الحالـة العربية بأكملها، وهو أمل دنقل الذى يقول فى قصيدته « خطاب غير تاريخى على قبر صلاح الدين » :

(وطنى لو شغلت بالخلد عنه . .)

نازعتنى ـ لمجلس الأمن ـ نفسى

فتبرز المفـارقة السـاخرة الحادة بين هـذا التغنى الحلـو بـالوطـن عند الشعـراء الكلاسيكيين والإحيائيين، والوعى الحاد بمقتضيـات الانتماء الحقيقى عند الشاعر الحديث الذى يرى تخاذل قومه فى السلم وعجزهم عن الحرب، بحيث لم يسبق لهم سوى الأمل فى المجتمع الدولى ـ مجلس الأمن ـ وهو عدوهم الواقعى عند الشاعر ـ كى يلجئوا للاحتماء به . هنا نرى كيف تتخذ الكلمات دلالات جديدة شعرية عن طريق التوافق والتبادل، فالخلد فى بيت شـوقى لم يعد عند أمل دنقل سوى الخلود إلى السكينة والسـلم ، والمنازعة التى كانت تراوده إلى الوطن انتقلت إلى مجلس الأمن الذى يتعلـق به ويهفو إليـه ، والإطار الكلى للقصيدة الـذى يجعل صلاح الـدين قناعـا لعبد النـاصر كى ينقـده شعريـا، فأمـل ينقل مشكلـة الوطـن والأرض إلى مستوى مختلف يتلظى فى جحيم السياسة بعيدا عن أفياء الجنة الظليلة .

فإذا عدنا إلى ابن خفاجة لنستكمل قـراءة بيته الثالث والأخير وجدناه يشهد له برقة الدين وطرافة الخيال إذ يقول :

لاتختشوا بعد ذا أن تدخلوا سقرا   فليس تُدخل بعد الجنة النار

وكأنه يسوق لنا مسألة فى الفقـه المالكى الذى انتشر فى الأندلس وتجلى فى كتب « النوازل» ، أى الأحداث التـى لانظير لها فى التاريخ الإسلامـى ، والتى ينبغى أن يستخدم فيها القياس على علاته نظرا لانعدام النص .

إن الطريق فى هذا البيت ليس هـو القياس التخييلى الشعرى وضعفه المنطقى ، وإنما هو الصيغة الصرفية « لاتختشوا» فالفعل « خشى» قد تطور فى شكله المزيد فى العامية الأندلسية ليدل على شدة الخوف طبقا لقـاعدة زيادة المبنى لزيادة المعنى ،

بينما تطور فى العاميات المشرقية ليدل على معنى آخـر يتصل بالحياء والخجل الذى يتناقـص تدريجيـا حتى يصبح «اللى اختشـوا ماتـوا» وبهذا اختلف مســار التطور اللغوى فى المشرق عـن الأندلـس التى ظلـت تحتفظ بخصـوصيتها فى الإحسـاس بتفردها ، والحلم بجنتهـا ، وعدم الخوف من اختلافها أو الحياء مـن رقة إحساسها وتوتر علاقتها بالمشرق المحافظ ، هذا الذى لم تغنه محافظته عن معاناة فقد الأوطان بحيث لم تصبح الأندلـس هى الفردوس الوحيد المفقود، ولم يستطـع مجلس الأمن الذي تنازعنا نفسنا إليه أن يحل إشكاليـة القدس السليب، ولم يعد أمامنا سوى أن نحلم بجنة المستقبل مع الشاعر .

طرافة التخيل عند المـازنى

المازنى مـن آباء السرد العـربى الحديث، مـارس الشعر والنقـد وفنون الكتـابة المختلفة، لكنه وضـع حشاشة روحه وصبـابه قلبة فى السرد القصصى. وتميـز فيه بخاصية جوهرية هى امتلاك حريتـه التامة فى تخيل مايشاء وتسجيله دون حرج، يعينه على ذلك إدراكه العميق لآليات التخيل الرومانسى ومعرفته بشروطها وأدواتها بحكم تكوينه الفكرى والشعرى، وإن كان قد أخذ يمارسها بأسلوب جديد يمكن أن يعتبر خطـوة متقدمـة نحو تـوظيف السخـرية بـوعيها الـواقعى وانضـاج روح الفكاهة فى الموقف والتعبير معا. ولم يكن يـدانى المازنى فى هذا الاتجاه سوى يحيى حقى، وإن كانت الطرافة النادرة والعبـث الصبيانى الممتع من السمات التى تفوق فيها المازنى واقترب أكثر من التعبير عن الشخصية المصرية فى الأدب. ولقد جعل حياته الخاصة وسيرته المتخيلة مسرحا لهذا العبث الجميل، فكتب إبراهيم الكاتب وغيرهـا مـن الأعمال الجريئـة بضمير المتكلـم، معبرا عن « بـوح النثـر» وشعـريـة التواضع والصدق ونقد الذات بأقوى مايمكن التعبير.

وسوف نتوقف قليلا عند تجربة عجيبـة للمازنى، لايمكن لمن قرأها فى صباه أن ينساها، وهى « عود على بدء » التى بلغت درجة عـالية من حرية التخيل وطرافته وإمتاعه، وإن كنت أخشـى أن تكون الطبعات التالية منها قـد تخففت من بعض مشاهـدها المثيرة دون أن يفطـن لذلـك القراء، وأحسـب أنه مـن واجب شبـاب الدارسين العناية بتحليل هذه النصوص ورصـد متغيراتها وتحديد بواعثها ونتائجها الشعريـة والجمالية. على أن المازنى يضـع قارئه منذ الصفحـات الأولى لهذه القصة الشيقة فى سياق المفـارقة العبثى، فهو يصور شجـاره المهذب ـ طبعًا ـ مع زوجته التى ستتراءى له فى صورة أمه، ويضمنه شيئا مـن النبوءة الماكرة عندما يعود معها

إلى البيت بعد رحلة قصيرة يزوران فيها « الشيخة صباح » فى طنطا ، فيجاملها ابنهما قائلا :

- هل تعلمين ياماما أنك عدت أصبى وأجمل ؟

وكانت الشيخة صباح قد قرأت فى كفيه :

- ستطلب مالم يطلب ، وتؤتى مالايباع ولايشرى ، وتسلبه فى اليوم نفسه . . سينضى عنك ثوب الرجولة . . إلى حين ياصاحبى .

وتتوالى فى المشاهد الأولى للرواية إشارات التمهيد لنمط التخيل الذى ستوظفه بإمعان ، فتأتى على لسان زوجته أيضا قصة الملك الذى طعن فى السن ولم يرزق أولادا ، وكان تقيا صالحا فدعا الله أن يرده شابا ونام ، فهتف به هاتف أن قم فكل من شجرة التفاح فإن عليها ثمرة فى غير أوانها ، لكن البستانى كان قد سبقه إلى أكل التفاحة وعاد صبيا صغيرا ، ولاتكمل الزوجة القصة ، بل تتحدى الأب أن يتمها بخياله ، فيمضى إلى خلوته فى غرفته ، ويذهب فيما يشبه النعاس ، ويحكى ما يجرى له من أحداث الارتداد إلى الطفولة ، العود إلى البدء . فنشهد كيف تتولد القصة من الأمثولة ، وكيف تعتبر امتدادا فنياً لها ، وتنمية سردية لطرائقها فى التعامل مع أبنية الزمان والمكان ، بشكل مفعم بفلذات الفكر والملاحظات الدقيقة عن طبيعة النفوس البشرية وطرائف الحياة الأسرية والاجتماعية . ومن الغريب أن الكاتب يسمى هذا النوع من التخيل باسم عجيب ، فهو يصف الغرفة التى نام بها وكيف « أسرى » به منها ، أى أنه يحسبه ضربا من معراج الروح وإسراء الجسد ، مستفيدا دون حرج من الموروث الدينى وموظفا له ، لكنه لا يعود للإلحاح على هذا الوصف فيما بعد . بل يلجأ فى تفسيره الداخلى للحالة إلى فكرة مبهمة عن تناسخ الأرواح وحلولها فى أجساد جديدة وماينجم عن ذلك من مفارقات مدهشة . وأحسب أن هذا النوع من التخيل الذى ينطلق من الأمثولة وينجح فى ترميز الدلالات النفسية والاجتماعية كان كفيلا فى هذه الفترة بأن يخصب خيال القراء ويدربهم على امتلاك الكفاءة الأدبية فى قراءة الأعمال الفنية ، ومازال قادرا على القيام بهذه المهمة لدى قطاع عريض من جمهور اليوم لم يتعود بعد على التمييز بين

الأدب والتاريخ والفن والواقع .

ولأن بنية الرواية تعتمد على المفارقة ، فإن مستويات السرد والوصف والحوار فيها تصب فى هذا التيار ذاته ، فهو يستطرد مثلا إلى وصف الخادمة التي ورثها عن أمه ، لكننا نجد فى هذا الوصف نموذجا جليا لكيفية تحقق هذا الانصباب الأسلوبى ، فهى تتكلم « العامية » مثله ، وهى سليمة الحواس من سمع وبصر، ومع ذلك فلا تكاد تسمعه يطلب « الكبريت» حتى تقول له « حاضر» وتأتى له بطبق فيه « الجبن الرومى » وإذا طلب كتابا أحضرت له « طاحونة البن» و«الكمون» معناه لديها « السجاير» ، فلكل كلمة دلالة مخالفة ، وهى غير ثابتة حتى يستطيع رصدها والتعامل بها . وهكذا فإن وصف الشخصية الثانوية يصبح منبعا لتيار ساخن من المفارقات الطريفة ، تمهد بدورها لمفارقة الحدث الكبرى ، ولمفارقة اللغة المعبرة ، ولما هو أبعد من ذلك مما يتصل برؤية الكاتب للحياة ومذهبه فى قضايا الفكر والأدب كما سنعرض له بإيجاز .

بين عالم الصغار وعالم الكبار :

وبوسعنا أن نتريث عند بعض المشاهد الدالة فى هذه التجربة المتخيلة ، التى يدخل إليها من باب الحلم المبهم الذى لايبلغ درجة اليقين سوى فى الصفحات الأخيرة . إبقاء على إيحاء الغموض وعنصر الاحتمالات ، لنتبين الوظيفة التى يحققها بتكوين هذا المزاج الغريب من الشخصية ، عندما تحل نفس الراوى الرجل ، فى جسد صبى صغير، يفاجأ أمامه بغادة حسناء ، من المفروض أنها مربيته التى تة على مطالبه ، وهى تندهش للهجته الجديدة فى التعامل معها بطريقة لم تألفها قبل ، فيصف ذلك قائلا : « فرق لها قلبى ، وهممت أن أقبلها شكرا على عطفها واندفعت يداى تريدان تطويقها ، ولكنى صددت نفسى مستحييًا . وإنى لغلام صغير فيما ترى ، ولكن إحساسى إحساس رجل . وطاف برأسى أن هذه فرصة لى ، إذا شئت غنمتها فلن تردنى عن عناقها وتقبيلها ، فما تدرى إلا أنى طفل ، ويغنم الرجل الذى انطوى عليه والذى تنكر فى زى غلام حلاوة القبلة ومتعتها .

ولكنـى صرفت نفسـى عما يغريها بـذلـك وقلت لها فيما قلـت إنها قد تحنـو علىّ، ويعطفها ما يعطف المرأة على الصغار، وقـد تحتمل ثقل تقبيلى لها وتعلقى بعنقها، لأنى صغير يلاطـف. وقد يسر الأم الكامنة فى نفسها أن يلاعبهـا طفل، ولكنها لـن تستحلى القبلـة أو تستطيبهـا وتستمتـع بها إلا مـن رجـل، ومـا خير قبلـة لاتبادلينها، وأنفت أيضا أن أخدعها، وإن كـان ما تحولت إليه ليس من فعلى أو تدبيرى».

يمضـى المازنى كما نـرى فى هذا الموقـف فى تحليل رغبـة القبلة لـدى الرجـل / الطفل تتجـاذبه الشهـوة والتأمل، وينفـذ بعقله الـذى يكبر جسمه بمـراحل إلى طبيعة استجابـة الفتاة له، ومذاق القبلة عندهـا وهى توقظ فيها حـس الأمومة لا شعور الأنثـى، وينتهى مـن هذا التحليل الطـريف أن القبلـة إن لم تكن متبـادلة بنفس المستوى مـن احتدام الرغبة ونوعيتها كـانت خداعا لا لذة فيـه ولا متعة من ورائه. وما كـان بوسعـه أن يصل بنـا إلى هذه الـدلالة إلا عبر المفـارقة فى الموقـف والتنـاقض بين النفـس والجسـم، والمظهـر والحقيقة، فمـن خـلال هـذه المسافـة الفاصلة بين طرفى الثنائية ينفذ إلى قلب اللحظة ويستجلى معناها.

ويلاحـظ أن استخدام ضمير المتكلم المفـرد هنا يجعـل السرد قريبا مـن منطقة الشعريـة الذاتية، التى تـدرج الكلام فى فضاء البوح، وتـزداد هذه القرابة بـولوج العالم المتخيـل الجديد مـن باب الحلـم، وهو البـاب الذى يفتـح للقاص منطقـة التجربة الشعرية فى الغوص حول مكنون الذات ومكبوت الرغبات دون خشية من لائم أو رقيب، فمن المعروف فى نظرية الأدب أن جدار الشعرية الغنائية يمكن أن يعتبر حجابا مـن الحصانة التى يختبـئ خلفها المبدع ليعترف بأكثـر الأشياء حميمية دون وجل. ولعل أوقـع مافى تجربة المازنى هنا هـو ما أفضت إليه مـن إعادة إنتاج عدد وفير من الدقائق النافذة على عالم الصغـار وعبثهم وطبيعة حركتهم وعلاقاتهم وما تضطرم به مشـاعرهم، بما فى ذلك من إشارة خفيـة لعالمه الشخصى الخاص. وهو يعرض لكـل ذلك عبر نقطة التماس بين منظورين مختلفين فى بـؤرة مزدوجة، يعرضـه من قلب موقفه الجديد كرجـل ارتد إلى سن العـاشرة وأخذ يعايش رفـاقه ويعانـى من شقـاوتهم وكيدهم، يـلاحظ ذلك بعقـل الكبير الناضـج القادر على التحليل والتفكير والتعليق.

وربما كانت ثنائية الجسد — العقل المؤرقة للمازنى والخاضعة لظروفه الخاصة هى التى وجدت منفذها فى هذه الرواية / الحلم ، فالطفل الذى تقمصه كان ضعيف الجسد . مثلما كان هو كذلك فى رجولته ، وإن زعم خلاف هذا ، لكنه ثاقب التفكير عظيم العقل والخيال . وقد عانى من سخرية أقرانه ماكان يمضه ويعذبه ، فأصبحت عودته لإهاب الصبا والطفولة هى الوسيلة الفنية التى احتال بها لاشعوريا للاعتراف بعجزه . فهو لم يمنح مثل بقية الفتيان جسدا فائرا قويا قادرا على انتزاع إعجاب رفاقه وخشيتهم ، بل شاء له الكاتب أن يقع فريسة لضعفه وهشاشته صغيرا مثلما هو فريسة لها كبيرا . من هنا تصبح هذه السيرة المقلوبة صادقة على راويها بمثل ما يمكن أن تصدق فيه السيرة الصحيحة على كاتبها ، بحيث تكون حيلة النسخ والارتداد إلى الماضى وسيلة للبوح والاعتراف بأوجاع الحاضر وأشواقه معا .

أى أن هذا الطفل الذى خلقته مخيلة المازنى هو الرمز المعادل للرجل فيه دون تحولات كبرى ، فهو الذى يشف عن عالمه ويكشف عن داوخله ، ويعبر ـ متسترا وراء المجاز الحلمى ـ عن مكنونه الحميم ـ .

الكتابة تنضو ثيابها :

عندما نعيد قراءة أعمال هذا الجيل اليوم ، نشهد مظاهر دالة لكيفية تطور الكتابة القصصية وحراك أساليبها الأدبية . نشهد الكتابة وهى تنضو ثيابها القديمة وتتخلص من الزوائد الميتة والأوصاف المعجمية لتكتسب حيوية ونضرة هما اللتان تنعم بهما اليوم . نرى ذلك من خلال آثار قليلة نرقب ترسبها فى لغة الأدب حينئذ وندرك غيابها نهائيا فى لغة الجيل التالى من كتاب الرواية العربية . نقرأ مثلا للمازنى ، هذه القصة « وكان له بستانى هرم هِمٌّ يتوكأ على العصا » فنستسيغ بطبيعة الحال وصف البستانى بالهرم والشيخوخة ، لكننا ننكر برفق كلمة « هم » المعجمية التى لامكان لها فى سطور الأسلوب المعاصر ، وتحمد اندثارها فيه .

ونقرأ قوله « وما أظن بك إلا أنك كنت حقيقا أن تجتوى هذا الطعام، وترتد شهوتك عنه لو اطلعت على الحقيقة» فيكون بوسعنا أن نقبل تراكيبه الاستثنائية ونفهم مدلول بعض مفرداته الشاردة من السياق الكلى ، وإن كنا لا نزال نستشعر فيه شيئا من الغرابة التى تجعله مخالفا لما نألفه اليوم فى الأساليب السردية كما استوت فى الكتابة منذ منتصف القرن حتى الآن ، على يد جماعة من الروائيين الذين لم يتمرسوا بتدريس اللغة العربية ومحاولة استثمار ثروتها المعجمية والنزوع إلى بعث روحها فى كتابتهم، فقد كانت لديهم أشواق فنية وأبعاد فكرية أشد طموحا من ذلك.

ولكن المدهش فى أسلوب المازنى ــ الموصول بطبيعة المفارقة عنده ـ أنه لايقع بكامله فى هذه المنطقة الإحيائية ، حيث يطفو على سطحه مخزون الآثار القديمة ، بل نشهد فيه حركة مضادة تقفز إلى أكثر المناطق حيوية وجرأة فى لغة الخطاب اليومى، وذلك فى بعض المواقف المتوترة التى ينكمش فيها الهدف الثقافى من الكتابة بمعناه الكلاسيكى ليحتل بؤرة الاهتمام الهدف الفنى التصويرى. ولنسمع الأم فى هذه الرواية وهى تجادل العم مدافعة عن ابنها وضائقة برغبته فى تأديبه. فى الوقت الذى تحنو فيه عليه وتواسيه من أوجاعه، فتصيح بالعم الثرثار قائلة :

« يا أخى، أنا فى عرض النبى اسكت »

ولايقترف الكاتب جرما فى تثقيف هذه الصيغة، بل تظل فلذة ساخنة من قلب الحياة اليومية مغروسة فى سياق السرد الذى يتفصح بأسلوبه . على أن لمسة حوارية تجمع فى طياتها بين هذين اللونين من المادة اللغوية لا تلبث أن تتجلى أمامنا عن مفارقة اللغة وهى تعكس مفارقة الحياة .

ففى حوار بين الصبى ومربيته الجميلة تحكى فيه عن رجل تقدم لخطبتها واشترط عليها أن تجيد الموسيقى والرقص، فيرد عليها الطفل قائلا :

ـ أراه رجلا يعرف من أين تؤكل الكتف كما يقولون

فتجيبه الفتاة : كتف ؟ كتف إيه

ـ يعنى أنه ذكر يفهم .

هنا نجد أنفسنا حيال لحظة احتكاك بين نمطين من الخطاب ، أحدهما مثقل بالتعبيرات الجاهزة والأمثال الموروثة ، يأتى على لسان الصبى / الرجل ، والآخر يتمثل فى دهشة الفتاة وعدم إدراكها لدلالته ، فتتساءل ببراءة عن دخل « الكتف» فيما يقولون ، وتستخدم فى استفهامها الأداة العامية « إيه» . فيجتمع أمامنا نسقان من اللغة وهما يقتسمان مساحة الخطاب السردى توطئة لانفراد النسق الثانى بلغة أبناء الجيل التالى من كتاب الرواية .

ثقافة الأساطير :

ويمعن المازنى قبيل نهاية القصة فى نوع آخر من الغرابة التى أخذت تشيع فيما بعد فى الشعر، فيحكى داخل حلمه قصة عدد آخر من الأحلام ذات الطبيعة الرمزية الأسطورية ، مما تحفل به ذاكرة المتأدبين ، حيث يرى أنه أصبح ولدا صغيرا فى كوخ ساحرة شمطاء عند سفح جبل تسخره لخدمتها وترهقه بها ، فتناوله دلوا كبيرا وتبعث به إلى الجبل يصعد قمته ليملأ الدلو ويعود به ، ولايزال فى هذا الكد المضنى طوال النهار وكأنه « سيزيف» فى الأسطورة اليونانية المعروفة . ثم يتغير الحلم فيصير كلبا لعجوز فقيرة ، ولكنها طيبة القلب يعوى متضرعا حتى تجيئه بطعامه ثم تنقلب مستبدة ظالمة تحيله إلى أضحوكة للصغار، ولاينجيه من كل ذلك سوى أن يستيقظ من النوم كله وينفض عنه أضغاث الأحلام المتراكبة .

عندئذ نلاحظ أن المازنى قد عاد روما نسيا أصيلا تغلب عليه ثقافة الرؤى الغربية والأحلام الهاربة ، دون أن يواجه الواقع سوى بأساليب الترميز والسخرية . والواقع أن درجة وعى المازنى بأزمة الرومانسية فى القصة كانت حادة ، وهو هنا يحاول تجاوزها على طريقته بالإسراف فى استبطان الذات وتحليلها وتخفيف الإشارات الاجتماعية عبر الإطار الأسطورى . ويحكى الأستاذ نجيب محفوظ قصة إعجاب المازنى برواياته الأولى وطلب مقابلته ، فلما خف إليه سعيدا باهتمامه قال له المازنى :

ـ هل تدرى أنك تكتب نوعا من الرواية ، ينتمى للواقعية التى يمكن أن تسبب لك متاعب شديدة؟ فرد عليه نجيب محفوظ بأنه يدرك ذلك ويرجو أن يتغلب على الصعوبات .

ويبدو أن المازنى كان يشير إلى الصراعين الاجتماعى والأيديولوجى اللذين ينجمان عادة حول الأدب الواقعى ، ويكادان يفضيان إلى ساحات المحاكم كما حدث للكاتب الفرنسى « فلوبير» بعد «مدام بوفارى» . فالمازنى بإسرافه فى هذا الخيال الأسطورى وتسليطه النقد على ذاته ومشاعره بضمير المتكلم كان يحتمى بالتقاليد الرومانسية ويتباعد عن حسه الواقعى اليقظ ورغبته فى النقد الاجتماعى والإنسانى وتعرية الواقع بأسلوبه الساخر، كان يودع عصرا ويمهد لجيل آخر من كتاب الرواية العربية ، رأى طليعتهم وفرح به وأشفق عليه ، ومهد له الطريق بخياله المبدع ومفارقاته الشيقة .

حريق الأخيلة وفك الخط

إدوار الخراط فنان مثقف خطير، مبدع وناقد ومنظّر للأدب ، أى أنه كـاتب بالمعنى الأوفى للكلمة ، يتدفق عطاؤه فى الآونة الأخيرة ليتدارك فترات طويلة من السكوت عن النشر فيحتل موقعه فى طليعة الإبداع الروائى العربى ، وقد أصدر أخيرا روايته شبه التوثيقية « حريق الأخيلة » التى يعود فيها إلى زهرة عمره ، لا ليحاكى توفيق الحكيم فى عمله الرائد ، فهو نقيض ذهنيته الصارمة ، وسيميتريته الدقيقة ونظامه النموذجي ، ولكن ليضع شيئا من عبق زمانه الماضى فى تلافيف الحاضر الذى يعيشه مضاعفا ومكثفا .

يناقش الحكيم فى الرسالة الأولى لكنه لايلبث أن يهجره تماما فيما بعد ، إذ يستسلم لعالمه الخاص المتعدد الخصب ، حيث يقيم تقابلا مدهشا بين رومانتيكية الأمس وصحوة المشيب اليوم ، يعترف بأن النوستالجيا مازالت تسكنه ، وأن العظمة الإبداعية لابد وأن تكون قد تحققت فى مشروعاته الكبرى ، فقد كان منذورا لأن يكتب مالم يكتب من قبل فى الأدب العربى ، وقد فعل ذلك فى الواقع ، وهاهو يريد أن يعترف فى طقس تطهرى حميم ، لكنه يراوغ ويخاتل ، يلجأ إلى الشعر حتى يقصف عليه ورقة تدارى عورته ، مع أنه كان مرشحا ليكون أشد كتابنا صرامة فى صراحته وجرحا فى اعترافاته وبوحه . فبدلا من أن يكتب سيرة ذاتية خالصة ، يسمى الأشياء بأسمائها ويحدد الوقائع والدلالات ، يلجأ للقص كلون من التعمية والتقية ، أى أن إدوار مازال يتحايل ويتخايل ، ويتوارى فى اعترافاته . يقول فى الفقرة الأخيرة المعلنة على الغلاف الخلفى « لعلى لا أجرؤ أن أكتبها الآن ، خشية من

عاطفيتها المسرفة ، ربما ، وها أنذا أكتبها مع ذلك بلا خوف . لن أكتبها ، لم يكن يجب أن أكتبها ، وقد كتبتها ، ها أنذا أكتبها بكل الأفعال «هذه الفقرة فاضحة الدلالة على عالم إدوار وعلاقته بالكتابة ، فالفن والشعر والإبداع كله يفيض متدفقا من وفاضه ، والخوف وعدم الجرأة يحدان من إنطلاقه ويحاربان توفزه ، ويظل الفعل مترددا بينهما فى منطقة مبهمة هى التى تمثل فضاء الكشف الجمالى لديه ، فيقع على حافة الأشياء دون أن يمسك بقلب التجربة الممضة التى تحرك كيانه .

يسجل الراوى / الكاتب فى حريق الأخيلة خطابا مدبجا ببلاغة ماقبل منتصف القرن فى المدارس الابتدائية بعثه إليه أستاذه السابق «عبد الحميد أفندى» مدرس اللغة العربية وزينه بقصيدة « عصماء» تحيى مجد عبد المجيد الكاتب ويعلق على مشروعه الآن فى إحياء هذه الفترة من عمره قائلا : « ليست هذه سيرة ذاتية ، بمعنى ما ، وإنما أريدها أن تكون رواية ، يعنى . . » ويهمنا من هذا التعليق أمران : أحدهما هو التأرجح الواضح فى النص بين الرواية باعتبارها خلق عالم متخيل ، والسيرة الذاتية بطابعها التوثيقى ، فهناك مئات الإشارات لعناصر واقعية تاريخية فى سيرة المؤلف الشخصية وأصدقائه ؛ الدكتور عبد الستار عكاوى مثلا وتبرمه من الجامعة وانتظاره لأوراق إعارته لجامعة الكويت لابد أن يكون الدكتور عبد الغفار مكاوى ؛ شفيق خله المترجم فى الأمم المتحدة له مسمى قريب كذلك ، وأسماء أخرى يتم تحويرها قليلا حتى تصبح روائية ، وليس من المفيد نقديا تتبعها ولامطاردة أشخاصها الحقيقيين لإثبات طابعها التوثيقى فهذا لايزيد من مصداقية الرواية فنيا . أما الملاحظة الثانية فهى اقتران الطابع الكتابى ببعض الخواص الشفاهية فى النص ، وذلك يتجلى فى استخدامه للازمة « يعنى » فى نهاية الجملة وما تضفيه من مسحة عفوية تلقائية على الكلام .

على أن الخاصية البارزة للرواية ، والمربكة للقارئ فى الآن ذاته ، هى عدم اتساق التسلسل الزمنى ، فتواريخ الرسائل ترقص باستمرار ، وتتراوح بين ٣ مارس ١٩٣٤ (تبين أنه خطأ مطبعى صحته ١٩٤٣) و١٤/ ٣/ ١٩٨٤ بفارق نصف قرن من الزمان ، وتدور مادة تشكيل الرواية على الرسائل واليوميات والتعليقات الراهنة

بطريقة متداخلة يمتزج فيها الماضى بالحاضر والكتابة السابقة المدونة فى قصاصات تعبق برائحة الشباب بالتعليقات الساخرة الحكيمة من كاتب اليوم، ويقدم كل ذلك باعتباره مظهرا لحداثة القص وسبيلا لتحقيق شعريته المتميزة المعتمدة على تداخل الأزمنة والأفعال والتواريخ كتقنيات مقصودة لتخليق أثرها الجمالى الخاص.

غنائية التعدد :

بوسعنا أن نتمثل أدوار الخراط شاعرا غنائيا أغوته شياطين السرد القصصى، فضل فى متاهته دون أن يفقد إيقاعاته، وهناك دلائل عديدة على ذلك من أهمها ذاتية عوالمه المغرقة المضادة لطبيعة الرواية الموضوعية، وافتتان لغته الشديد الذى يجعلنا نتوقف دائما عندها، والصور التخييلية المارقة التى تتراءى كأنها كل مايتبقى بعد قراءته، كما أن هناك شبه اعتراف بذلك يرد صراحة فى إحدى رسائل هذا الكتاب حيث يقول تعبيرا عن قناعة الراوى : «إن كل أديب إنما يرى الإنسانية مركزة أو ممثلة فى شخصه ياصديقى.. لذلك فهو إنما يؤدى وظيفته الإنسانية تامة كاملة حين يتكلم عن نفسه. وأقصد الكلام الجدير بالأدب». بالضبط هذا هو وضع الشاعر الغنائى، لايتكلم إلا عن نفسه، مما يجعلنا نتساءل ؛ هل ظلت تأملات الكاتب وفلسفاته تبريرا لاحقاً لهذا القدر الذى كتب عليه، أن يكون فى صميمه شاعرا غنائيا أغوته الرواية فانحرف إليها، فلما لم يستقم له الأمر نذر عمره لتوليد أشكال مهجنة بين الطرفين، وأخذ يدعو لما يطلق عليه أحيانا الحساسية الجديدة أو عبر النوعية أو النصوص المستقلة أو غير ذلك من تسميات، بينما هو فى واقع الأمر لايرى إلا نفسه وإنتاجه باعتباره إنسانية الأدب كلها وجامع نصها؟ لكن : كيف نطمئن إلى ذلك وهو منذ صباه جدلى عتيق، يستحضر أصوات الغير ويحتفظ برسائلهم وأشكالهم وأفكارهم محفورة فى ذاكرته ومطمورة فى أدراجه، هذا التعدد الصوتى وتلك الحوارية التى يحدثنا عنها نقاد الرواية أليستا دليلا قويا على عرقه العريق فى السردية؟ هناك ثلاثة أطراف على الأقل فى هذه الرواية ذاتها.

الأول : هـو الراوى الـذى كـان يتقبل نبـوءات الغير، وخصـومـاتهم ويرقـب مشاريعه ويتلقـى رسائله ، ويخوض تجربته فى الحيـاة بكل نكهتا وعطرهـا وترابها ، يتنفس الأمكنة والمصائر والوجوه ، ويرصد ذبذبات الروح ويذيبها سبائك لغوية فى كلامه .

الثانـى : هو الـراوى نفسه عنـد الكتابـة ، بعد خمسين عـاما ، يتهكـم ويمور بالشجن ، يستخدم منظور اليوم لرؤية الأمـس ، يملأ الفجوات ويدير لعبة الزمن وعرائس الشخوص والأحلام ، يشمت ويستعبر، يرى الخيبات ويرقب حركة الحياة بروح اليقين .

الثالث : هم الآخرون ، الأحياء والأموات ، عندما كانوا صغارا وبعد أن صاروا كبارا ، ظل أجســادهم وأشواقهم كما تفصـح عنها صبواتهم وأقدارهـم معا ، وهم زمرة من ساقهم القدر فى طريقه حتى يصبحوا مادة لأدبه .

هل يصح لنـا ياترى بعد أن يحشـد الفنان عالمه المكتنز بكـل هذه الأصوات أن نتهمه بالغنـائية والأحادية ؟ ومع ذلـك فإن الحقيقة التى لانستطيـع دفعها هى أن إدوار قد تجلى فيه من الشعر وعوالمه فى كـل مراحله ، وخاصة فى الفترة الأخيرة أكثر مما يطيقه عالم الرواية كما تمثل فى كبـار كتابها فى جميع اللغات . وبوسعنا أن نقول إن إدوار أصبحت له اكتشـافاته الموازية والمشتبكـة مع كشوف النقد الحديـث . لكن يبدو أنـه قد وصل إليهـا بطريقه فى النضـج المعرفى والشخصى الـذى لايتكئ على آخر بقدر مايتركه يـوقظ قدرته على استبصار ذاته واستنفار مكونـاته . مثلا يلهج عالم اليـوم بالحديث عن التعـددية وحق الاختلاف وضرورة شرعيتـه ، فيقف إدوار على قمة تراثه الـروحى ويشير إلى تكوينه فى سطر محتشد وهـو يرقب عالمه الحاضر قائلا :

«فى هذا الموقع مـازال حيا أوزير سيدنـا الحسين حتحور مار جرجس والسيدة زينب ستنا دميانـة ، لم يمسهم عنف الظلام ولا دوى قنابل الـديناميت والكلام ، ليسوا أطيافا بل هم معى الآن هنـا ، أهل البيت» لاشك أن هذا البيت هو مصر،

وهؤلاء هم أهله، تواردوا عليه فى أزمان متتالية ، لكن أحدا منهم لم يطرد روح الآخر ولم يكن فى مقدوره أن يفعل ، ظل دائما يعايشه حفيا به متماهيا معه، أو هكذا استقرت الصورة فى أعماق وجودنا بعد أن هدأت الأصوات وتلاقت العيون وحكمت الأرض والأيام، بذلك تصبح تعددية الإنسان ، اختراقاته حتمية جغرافية وتاريخية فى مصر قبل أن تكون شعارا للفكر النقدى المتأمل فى العصر الحديث، بما يجعلنا نتقدم للربط بين تعددية الدوال والمدلولات : بمعنى أنه إذا كان العالم بهذا القدر من التشابك والجمع ، من تلاقى الأضداد كما قال أبو العلاء منذ قرون، فهل يحق لنا أن ننتظر من الدوال التى تشير إليه والأشكال التى تعبر عنه أن تظل متمسكة بفضائها الأحادى الصافى أو فرادتها الإشارية؟ أليس من المنطقى أن يفرض المدلول المكثف المشتت ـ على انسجامه ـ طابعا تعدديا على الدوال ، عندما لايكتفى الفنان بمنظور واحد ، ولا بأداة خالصة فى رؤية العالم ، بل يروح يقفز من الشعر إلى السرد كى يحاور ذاته ويمسرح عالمه وفاء للمدلول الذى يتزاحم فى وعيه ؟

لعبة الفصل والوصل :

اللعبة الواضحة فى كل فصول الرواية ، إن كان لها أن تسمى رواية فحسب دون إضافة صفة خراطية ، هى الجمع بين الاتصال والانفصال، فهى فى الظاهر فصول تندرج فى نسق كلى ينتظمها، لكن هذا النسق لايخضع لأية معيارية معترف بها، بل يقف على وجه التحديد نقيضا للمعياريات القديمة ، بالطبع ليس هناك وحدة حدث، إن كان ثمة حدث أصلا خارج نطاق أشغال الذاكرة وتسربات الماضى إلى الحاضر فى وعي الراوى بطريقة اعتباطية ليس فيها أى تخطيط مسبق ، أحداث جزئية بسيطة لاتقع أمامنا، بل يتم استدعاؤها مختزلة عارضة ، لا يجمعها سوى وعاء كبير مثقوب هو ذاكرة الراوى ، يعيد كتابتها بوعيه الحالى بطبيعة الحال، فإذا رجع إلى قصاصة ورق مخزونة ، أو خطاب أو فقرة من مذكرات أو ترجمة وجدت الفرق بين المستويات اللغوية ماثلا يتراءى خلف محاولات الدمج

والاسترسال . ولأنها سيرة شبه ذاتية فوحدة الراوى هى البديل الطبيعى عن وحدة الحدث ، لكنه عندما يتلبس بحالات مختلفة ويجمع أشتات العناصر المبعثرة فى الخارج فإن كل فصل يستأنف واقعا مخالفا لغيره ، بالإضافة إلى تلك الشهوة القديمة التى تتملك الراوى ليمزج الشعر النثرى بالسرد ، ونسميه شعرا لأنه نصوص مستقلة ليست لها علاقة ظاهرة بسياق الرواية ولابشخوصها وحالاتها ، إنها ألوان من الكتابة تطفو على سطح النص بثقل مخالف لمياهه ، بما تحمل من طاقة مجازية ورموز وأشكال من التوزيع على السطور ، مما يباعد بين الكثافتين ، ويصنع « كولاجا» مجدولا من المشاهد والنصوص المتداخلة مضفورا بعناية لكنه لايقدم ولا يؤخر فى حركة الرواية ، بما يتركها ثابتة فى مكانها بمجموعة من الحفر المتقاربة ، أى أنه يظل فصلا قائما بذاته يكتسب كامل حقه فى الاستقلال عن النص وعن عادات الكتابة الروائية .

وكما أن قطع الشعر المنثور تتربع فى المكان الذى توضع فيه بغض النظر عما حولها فإن هناك قطعا وصفية شديدة الكثافة أيضا باهرة اللغة تزرع فى الكتابة دون عناية بربط الشرايين التى تصلها بما حولها أو توظيف موقعها فى السياق على أقل تقدير ، إذ يمكن لك أن تقتطعها من موقعها وتعلقها فى مناخ أى فصل آخر دون أدنى خلل ، الأمر الذى يجعلنا نتساءل عن جدواها الدرامية أو فاعليتها السردية . وهناك عشرات الأمثلة على ذلك يمكن لنا أن نكتفى بالإشارة إلى نموذج واحد منها يتمثل فى تلك المقطوعة الوصفية الفاخرة التى تبدأ بالحديث عن سماء الإسكندرية وتنتهى بعد صفحتين بهجمات بحر اللازمن ، وهى مشهد استاتيكى محفور فى جسد اللغة بعناية بلاغية مفرطة فى مثل قوله « ضربات موج الصبا فى نوة المكنسة على رصيف أبيض يظل ساذج البراءة وناصع الحجر ، انهمار المطر الذى لايغسل شيئا ولا يثبت شيئا ، ستارة مائية مزدوجة تطس العتبة التى لاتنهار وعصف الروح لايقتلع نخيل الصبوات القديمة المورقة المثقلة بتمر خصيب يتخبط سعفه بحفيف أجش مضطرب النغم وجارح الخشونة . . . »

ضع هذا المشهد أو سواه فى آية منطقة فى الرواية وسيظل بلا فاعلية درامية

مستقلا بذاته . ومع أنه لا يجدينا شيئا أن نعرف طريقة كتابتها وهل يتم ترصيع النص بها أم تولد معه فإنها تظل منتشرة فى النص حتى نهايته ، لاتتراجع عن البروز وتترك فضاءها للأحداث الساخنة كما يجرى فى القصص المعتاد الذى تتضاءل فيه تدريجيا درجة حضور الأشياء ومساحات الوصف مفسحة مكانها للإنسان وعلاقاته المتشابكة وصراعاته التى تكون قد احتدمت وتوترت وأصبحت كفيلة بتغييب غيرها من المرئيات ، وتظل الشهادة المقابلة الخاصة بعمليات التلقى هى التى نملك تأملها فى كتابة إدوار ، فهذه القطع الوصفية الشامخة تبقى ماثلة فى مخيلتنا تشير إلى ذاتها غير مسكونة بالأصوات أو الشخوص ، تظل قطعا شعرية بالمعنى النوعى لهذه الكلمة مقحمة ومتفحمة فى النسيج السردى وهى تبغى تطريزه ، فتصبح توشيات بديعية ـ على حد وصف إدوار ذاته ـ تجعل النص شديد الترف والهشاشة ، إذ لاتثرى إلا العالم الداخلى لشخص واحد هو المؤلف / الراوى حيث يقدم نفسه ورؤيته ، فهى إمعان فى الذاتية تعبر عن غنائية الأشياء لا عن غناها التخييلى ، إنها الرؤى المنخطفة المارقة فى ضمير الكتابة ، وهى خاصية ملازمة لإنتاج إدوار تمثل سمة أسلوبية بارزة فيه ، وتجعل لغته بالغة الخصوصية .

لنتأمل مثلا هذا المقطع الوصفي « على البيانو تماثيل رخامية لجياد ترمح وهى فى جمودها صافنة الساقين» لقد اضطررت لمراجعة الكلمة الأخيرة فى القاموس لتحديد معناها بدقة ، فأنا أذكر أنها صفة قرآنية « إذ عرض عليه بالعشى الصافنات الجياد» لكننى لا أذكر تفسيرها ، فوجدت المعجم يقول : « صفن الفرس قام على ثلاث قوائم وطرف حافر الرابعة» وحينئذ تجلى لى هذا الوصف الطريف للتمثال وكيف جمع الكاتب فى جملة واحدة بين التعبير العامى ـ ذى الأصل العربى أيضا ـ جياد ترمح ، أى تمضى بسرعة مثل الرمح ، وبين التعبير القرآني الموغل فى فصاحته « صافنة الساقين» . كما تجلى لى هذا التمثيل التشكيلى الجمالى الباهر لحركة الجياد المجمدة على سطح البيانو ، وسرعان ماوجدته يستخدم فى نفس المشهد كلمات أخرى ذات أصل أجنبى مثل صور « الكانافاه» المعلقة على الحوائط ، مما يجعل لغة الكاتب ذات طبقات بلاغية عديدة قد سبكت بمهارة

فائقة لتمثل وعـى المثقف العربى فى مصر وقد انسكبت فى أعماقـه عصارة ثقافات متتالية وتركها تشف على لسانه كى تمثل وجوده الكلى وكينونته الدائبة .

تحولات المكان ورمزية الاحتراق :

لا نستطيـع أن نكتشف بـلاغة إدوار السرديـة دون أن يكون للمفـارقة دورهـا الفاعـل فى توليـد الصورة والقبـض على الدلالـة الروائيـة ، تقنية « الكـولاج » التى يستخـدمها بـالمزج بين الرسـائل القديمـة والتعليقـات الحديثة ورقصـة التواريـخ والشخوص كلهـا مفارقات ، لكنهـا لاتلبث أن تتجسـد فى مشاهد تشكيليـة عن الحياة المصريـة فى نصف قـرن . يصف الـراوى مشهدا حميما أثيرا عنـده منذ الصبا فيقول « صعدت إلى الترام الأنيـق الهادئ حتى فى زحمة عز ساعـة العودة ووجدت بجانبها مقعـدا خاليا ، كانت جميلـة وعذرية وبكرا رشيقـة الخصر ورقيقة ، وكان النخـل السلطـانـى على الجانبين هفهـاف السعف ، قلـت لها معـابثـا بـالسـؤال التقليدى المكرور الذى كأنـه شفرة : كيلوباترا الحمامات؟ فأومأت مبتسمـة بأنوثة بنـت كبرعـم وردة مغلـق الأكمام ورقة النـدى يلتـم على بعضه بعضـا يكتنز عطـرا شهويا مكنونا سوف يسكرنى رحيقه فى قابل الأيام » .

«كـن يعبرن ساحـة المحطـة العـارية ، المكتظـة بماكنـات الفشـار وثلاجـات الكوكاكولا ومقاصير بيع الحلوى والسجاير، سوداوات تماما ، على رؤوسهن أغطية زرقـاء قاتمة وفى أيـديهن قفافيـز مشغولـة بـالتريكو، أحـذيتهن رجـالية مسطحـة الكعوب ، ملففـات بأرديـة أحسها ثقيلة سـابغة لايبدو منهـا غير العيون الـلامعة ببريق صلب . . خيمات أمومية ملففة بالسواد» .

صورتان تختزلان بوحشية بليغة شكل ومذاق الحياة فى المدن المصرية عبر نصف قرن ، مع أنهما رسمتا بالأبيض والأسود فحسب متجاهلتين فروق الألوان العـديدة ، لكنهما تلتقطـان ما اعترى عـدسة الكـاميرا ذاتها من تحولات وتغيرات ، فبينما كـان حس الدعابـة والغزل وتاريخ الشبق والخصوبة يتفجر فى حـدقة الراوى فى المشهد

الأول نجده محايدا ومتألما ومتأفقا فى المشهد الثانى ، ولو أطال التحديق لوجد عيونا تلمع بالرغم من النقاب بشهوة الحياة ، لكن المفارقة حينئذ كانت ستفقد حدتها وتتلبس بكتلتها للزجة المختلطة .

وإذا كانت القاهرة هى مدينة نجيب محفوظ التى صنع صورتها وامتلكها وسجلها باسمه فإن الإسكندرية مازال يتنازعها الفنانون الكبار: كافافيس وداريل ويوسف شاهين وإدوار الخراط ، إلى جانب شباب الكتاب مثل إبراهيم عبد المجيد وسعيد سالم وغيرهما ، لكن إدوار فيما يبدو قد قرر فى الأعوام الأخيرة أن يشترى زمنها ومكانها ، تاريخها وموجاتها ، تقدم ليحتكرها ، إنه يخاطبها قائلا : «عشيقتى لماذا تركت نفسك تستباحين؟ لماذا تركت الغرباء ينتهكونك ثم أخذتهم ـ ياقادرة ـ إلى حضنك فإذا هم من بعض عمق جسدك . كيف تستحيلين ـ بالاغتصاب ـ إلى توحد مع الواغلين؟ » .

لكن المشكلة أنه ينهج فى هذا الامتلاك طريقته الخاصة ، يحط فوقها كالنورس بعد غيبة طويلة فيرى فداحة الفارق بين الأربعينيات والتسعينيات فى الأبنية والبشر، تدهشه التحولات وكأنه كان غائبا عن عالمها ، يستحضر مذاقها وألوانها فى الطفولة والشباب ثم لايلبث أن يشهد أخيلته عنها وهى تحترق ليتبقى منها رماد الواقع المهين ، يكتشفها بعد أن فقدها أو كاد بينما فعل نجيب محفوظ عكس ذلك تماما ، تتبع نمو قاهرته وانتقل فى أحيائها ولعب فى ملاهيها وعواماتها وشهد خاصة توالد الأجيال فيها وتغير أنماط الحياة التدريجى فى أبنيتها العتيقة وملامحها الصلدة ، لم يتحول إلى هجائها لأنه سكب حكمة الحياة فى تطورها لا فى تدهورها ، إدوار يرى بعين الشاعر ويفجع فى مدينته ، لهذا فهو يصحب دائما أبيات الشعر، يكتبها من الذاكرة فيحرفهامثل قول البحترى :

سقانى بكأسيه وعينيه قادرا   بألحاظه دون المدام على سكرى

ولكن المهم أن احتراق الأخيلة يرمز لماهو أبعد ، لشهوة العودة للطفولة ولوعة الحنين إلى الماضى وتبخر أخيلة الرواية وذوبانها فى موج الشعر الذى كان فى البدء ومازال يفرض حضوره عند الغروب .

وإذا كان قد أصبح معروفا الآن أن لكل كاتب كبير أسطورتـه التي يصيغها في مجمل إنتـاجه ، فـإنه يتعين على مـن يريـد الدخـول في عالمه بعمـق أن يتابـع نمو وتقلـب وتجليـات هذه الأسطـورة حتـى يـدرك الهارب من دلالاتها . أمـا القـارئ المغسول ـ خالي البال ـ فيظل خارج لعبة القراءة الحقيقية . وكلما اقترب الكاتب من روح الشعريـة وميثولـوجيا الفـن تراكمـت في طبقات لغتـه إشارات مـرتبطة بهذه الأسطورة . ولعل أكثر من اختزن مثل هذه الإشـارات هـم كبار شعرائنا المعاصرين مثل أدونيس والبياتي ونزار ودرويش ، لا يضاهيهـم في ذلك سوى كبار الروائيين ، وإدوار يتمتع بمـوقع خاص بينهم غير أنـه أقرب إلى أدونيس من غيره ، وللتقـابل والاختلاف بين عالميهما آفاق خصبة ، أكتفـي منها الآن بهذه التراكمات التي يغزلها ويعيـد بثهـا في أعمالـه ، لما يترتـب عليهـا من انقسـام القـراء حيـالـة إلى طـرفين مستقطبين ، الأنصـار والخصـوم ، لكـن إدوار يختلـف عـن أدونيـس في طبيعـة خصومه ، إنهم من غير قرائه ، يجهلـونه ببساطة ولا يناصبونه العداء أيـديولوجيا ، لأن حذره المتمكـن وتقيته الدائبـة لم يجعلا من المشـاع عنه أيـة أيديولـوجية ، على العكس من ذلك لقد لقى عنتا وتجاهلا في عصر الأيديولوجيات بالرغم من ماضيه الثوري المكتـوم بعنايـة حتى الآونـة الأخيرة ، كما أن محددات الطائفيـة لم تنل منـه لعروبته الفائقة في اللغة والثقافـة والوقوف على الحياد تجاه الحلم القومي دون مجابهة صريحة ولا ولاء متمكن ، ومصريته الحقيقية هي شعاره المشروع ، مما يجعل نصوصه قادرة على استيعـاب غيرها من النصـوص والمدن والأزمنة في بؤرة حميمـة ووديعة ، ليست جارحة لحس من لم يـدخل عالمه ، ولكنها مفعمة بالإشارات الرمـزية الدالة لمن تمرس على قراءته وعرف كيف يفك خطه .

وليس أجمل من العـودة لمشاهده التي يلتحم فيها الشعـري بالسردي في الذروة الأخيرة لرؤيـا الختام ، حيـث تفيض هناك مـواجد صوفيـة تعبق بـالشهوة في الآن ذاته ، وتتجلى في لون مـن التجسيد البديع لمن كـان هناك دائما ، يهتف له الكـاتب بصلاته الضارعة :

« أعود آخر النهار ، بعد أن احتضنت التنين ـ «لعله تنين الإبداع ورامته معا» ـ

ضربات البحر هينة ، سماء الإسكندرية صافية ـ «بعد كثير من الرؤى الكابوسية» ـ وسماء «روحى ملبدة ، لم أسمع أحدا ينادينى إدوار » .

كأنـه يهتك القناع الشفيف الفاصـل بين الراوى والكاتـب فى حركـة مسرحية مفاجئـة ، لكننا لاندهـش لها على الإطلاق . يضع موضع مخاطبه الحميم الذى سفح له كثيرا من المداد والعواطف وأسماه «وفيـق» ثم يقول لنفسه « لم تجد وفيقا ولا وفيقـة قط ولـن تجده أبدا . . قصـاراك لحظـة خاطفـة مـن وفاق ، بـل من نشـوة لاتصدق ، مـن بهجة لم يبـق لك بعـدها من شـىء ، لحظات ــ كما تعرف ــ هى أبديات ، فهل هذا قليل ؟ » .

عنـاق الأبديـة ، نشـدان الخلود ، طـى الزمـان كطـى السجل للكتـب ، جمع النصوص النـوعية المختلفة ، النفاذ إلى جـوهر الفن ، إلى أسطورتـه الخاصة ، عبر استحلاب أجمل مـافى لغة الإبـداع الكلاسيكـى الراقـى والسوقـى المفعم بشهـوة الوجود وعبق الحياة ، كل ذلك يمثل بعضا من عطاء هذا الذى أصبح شيخا وظل القراء منشقين حياله بين مـريدين ومتجاهلين ، لكن نور إبـداعه الحقيقى سيظل دائما فى ضمير أدبنـا العربـى نقطـة زئبقيـة رجراجـة ووضيئـة تقيـس حرارة قـارئه وتكشف مكنونه .

ثلاثية غرناطة وتخيل التاريخ

أتمت رضوى عاشور ثلاثيتها الروائية « غرناطة » بنشر الجزأين الثانى والثالث فى مجلد واحد فى روايات الهلال بعنوان « مريمة والرحيل » منذ عدة أسابيع ، وقدمت للثقافة العربية رؤية فنية ينصهر فيها المتخيل بالتاريخى فى جديلة شيقة تختلف عما قدمه أمين معلوف فى « ليون الأفريقى » ورضوان على فى روايته «فى ظلال الرمان» عن نفس المأساة ، وهى حياة المور يسكيين العرب الذين بقوا فى الأندلس بعد سقوط غرناطة عام ١٤٩٢م حتى قرار الطرد النهائى لأحفادهم من اسبانيا عام ١٦٠٩م.

وقد كانت غرناطة دائما رمزا للحلم الأندلسى الغائر فى وجدان العرب والمسلمين ، للفردوس المفقود والموجود فى آن واحد . ومنذ أن انهمر تيار الرواية العربية وهى تراود بومضاتها المتقطعة بعض المبدعين بشخوصها وسيرها ، لكن بعد المسافة بيننا وبينها من جانب ، والمادة الاجتماعية والتاريخية الشحيحة عنها فى ثقافتنا من جانب آخر ، وحساسية إثارة قضايا الاضطهاد الدينى فى مرحلة لابد فيها من قبر العصبيات وغسيل آثارها من ناحية ثالثة ، كل ذلك حال دون تدفق المخيلة الإبداعية بالصور الغرناطية الملهمة ، وبقيت ثقافة الموريسكيين مطمورة مهجورة بضغط التقاليد الكنسية والرسمية فى أسبانيا حتى سقط فرانكو فى السبعينات ، وفتحت الديمقراطية الباب على مصراعيه للعلمانية الغربية كى تنظف الحياة هناك من آثار التعصب الدينى وبقايا محاكم التفتيش القروسطية ، عندئذ انفجر الوعى الأندلسى الجديد فى جنوب إسبانيا بهذه المرحلة وأعلن الألوف من المثقفين وعامة الشعب اعتزازهم بالانتماء إلى الأصول العربية

الإسلامية، وتكشفت كنوز المكتبات المخبوءة عن مخطوطات الـ «ألخميادو» المكتوبة بلغة قشتالية اسبانية منقوشة بحروف عربية، وأخذت دور النشر تمطر القراء في اسبانيا وبقية أنحاء أوربا بمئات الدراسات والوثائق الجديدة عن هذه الثقافة الغنية، مما أسفر عن حالة من الصحوة المفاجئة تمثلت في الاهتمام المكثف بالحالة الغرناطية وبعث أدبها على النطاقين المتخيل والتاريخي..

على أن هذا البعث بدوره لم يكن الأول من نوعه، فقد سبقه في القرن التاسع عشر، في ذروة المد الرومانسي تيار عازم مما أطلق عليه حينئذ «الماوروفيليا» أي الأدب المتعاطف بحماس مع العرب الموريسكيين، وتميز بخواص من أهمها تحقيق الحلم الرومانسي بالتآخي بين الإسبان والعرب تكفيرا عن الذنب التاريخي المتجذر، وتحقيقا لصورة إنسانية عادلة في الأدب بعد أن عز تنفيذها في الواقع، لكن الأدب العربي الذي لم يكن قد أطل بعد على العصر الحديث ظل بعيدا عن مقاربة هذا التيار ولم يتح له أن يتعرف عليه إلا من خلال بعض الترجمات عن «شاتوبريان» الفرنسي، و«واشنطن إيرفنج» عن قصور الحمراء في مرحلة متأخرة. وكان عليه أن ينتظر قرنا من الزمان تقريبا حتى يستكمل وعيه التاريخي بالجوانب المتعددة في تراثه الحضاري، وحتى يمتلك ـ وهذ هو الأهم التقنيات الفنية الروائية التي تجعله قادرا على إعادة قراءة الماضي وتفسيره بشكل إبداعي بعيد عن الخطابة القومية الساذجة.

الزمن والأسطورة :

تستهل رضوى عاشور ثلاثيتها الأندلسية بمشهد المنادي وهو يعلن توقيع بنود اتفاقية تسليم بني الأحمر آخر ملوك غرناطة للملكين الكاثوليكيين «فرناندو وإيزابيل» عام ١٤٩٢ بشروطها الموجعة، ولكنها تعبر عن ذلك أيضا بصورة أخرى رمزية موازية عندما يرى أبو جعفر الوراق ـ رب الأسرة التي ستدور حولها الرواية ـ صبية عارية «بالغة الحسن، ميادة القد، ثدياها كأحقات العاج،

وشعرها الأسود مرسل يغطى كتفيها ، وعيناها الواسعتان يزيدهما الحزن اتساعا فى وجه شديدا لشحوب «وعبثا يحاول أبو جعفر أن يستر عريها عندما يخلع حرامه الصوفى ويحيط به جسدها ؛ فقد ظل يتابع مشيتها الوئيدة وهى لاتحس به وتخوض فى الوحل . ولا يصعب على القارئ أن يلمح هذا التوازى بين المدينةوالمرأة العارية الحزينة الضائعة ، فقد شاعت تلك الكناية فى آداب العصر الوسيط أيضا ، حتى اعتبر الغزاة الذين يطرقون أبواب المدائن خطّابا يتقدمون إليها ، وشاعت أغنية من الرومانث الإسبانى عن الملك دون خوان الذى تقدم إلى غرناطة ذاتها قائلا لها :

- إن أحببت ياغرناطة
أن تُزَفّى لى كعروس معجبة
فإنى سوف أهبك صداقا
إشبيلية وقرطبة

فترد عليه المدينة قائلة :

- متزوجة أنا ، دون خوان
متزوجة ولست بأرمل
والعربى الذى يقتنينى
يتفانى فى حبى الأمثل !

ولكن غرناطة تغتصب هذه المرة بدون إرادتها ، ولايبقى لها سوى أن تخوض فى الوحل ، ويتعين على أهلها أن يعيشوا حياة الاغتراب وهم مقيمون ؛ إذ يتعرضون لأقسى تجربة يمكن أن يتعرض لها شعب لمحو شخصيته وتبديل دينه ولغته وملبسه وعاداته وثقافته وينتهى الجزء الأول من الرواية بحادثة محاكمة سليمة بنة الوراق أمام محكمة التفتيش بتهمة السحر والكفر والخيانة وإعدامها حرقا عام ١٥٢٧م ؛ أى أن هذا الجزء يستغرق خمسة وثلاثين عاما ، مكثفة بالوقائع والأحداث ، مما يتسق تماما مع حركة الأجيال فيه ، وكأن احتراق المرأة العالمة الحكيمة معادل آخر لضياع المدينة ؛ فسليمة هى التى قامت على مكتبة أبيها

وعملت بها فيها من علم ديني ودنيوى، فالمرأة هى حاضنة الثقافة، وهى عصب السلالة، وزهرة الأرض. وتتزامن هذه النهاية أيضا مع محرقة الكتب العربية، وهى تحويل المعرفة الإنسانية إلى رماد، وطمس معالم مرحلة زاهرة فى التاريخ، مما يصنع توحدا رمزيا بين المدينة والمرأة والكتاب أيضا.

فإذا لاحظنا أن الجزء الأخير من الثلاثية وهو الرحيل يستغرق بدوره قرابة ثمانية وعشرين عاما، إذ يبدأ بوصول عليّ، أحد أحفاد أبى جعفر مهاجرا من غرناطة إلى قرية أخرى من أعمال بلنسية، وينتهى عقب هروبه منها إثر صدور قرار الطرد النهائى للموريسكيين من اسبانيا عام ١٦٠٩م، نستخلص من ذلك أن الجزء الثانى من الثلاثية «مريمة» يمتد إلى قرابة ٥٤ سنة لكن الرواية لاتغطيها كلها، بل تقفز على جزء كبير منها فلا تروى سوى أحداث ٣١ عاما تشغلها حكايات الجدة مريمة مع حفيدها على، ومعنى هذا أن العنصر البشرى من أهل غرناطة الذى كان يحفل به الجزء الأول بشخوصه العديدة قد أخذ يتآكل حتى اقتصر على شخصيتين رئيسيتين فحسب من الأسرة ذاتها فى الجزء الثانى وشخصية واحدة فى الثالث، مما يجعل حركة الشخصيات موازية للبنية الزمنية المتناقصة من ٣٥ عاما إلى ٣١ عاما للجزء الثانى و٢٨ عاما للجزء الثالث. وعندما نستعرض عدد صفحات الثلاثية نفاجأ بأنها تمضى على نفس هذا النسق الهرمى المتناقص من القاعدة إلى الذروة، فالجزء الأول يستغرق ٣٠٥ صفحات، والثانى ١٥٠ صفحة، والثالث ١١٠ من الصفحات ودلالة هذا الترتيب تلتقى بالضرورة مع مصير المملكة فى الانقراض والذوبان، بعد مقتل حوالى مليون شخص من سكانها وتشتت الباقى على شاطئ البحر الأبيض المتوسط طبقا لأحدث التقديرات العلمية المعاصرة؛ أى أن الرواية وهى تصنع متخيلها التاريخى وتقيم هيكلها الزمنى فى الكتابة تعكس بطرق متعددة الواقع التاريخى الموثق. لكن الرواية لا تقتصر فى مادتها الفنية على هذا المنبع التاريخى، بل تلتفت إلى مادة شعرية بالغة الثراء تتمثل فيما تبلور وترقرق فى الوجدان الشعبى الأندلسى من أساطير عن غرناطة، سواء كان ذلك فى الجانب الإسبانى الذى تكشف عنه قصص الرومانث المنظومة باللغة

القشتالية ، أم فى الجانب العربى الموريسكى ومـاتخلف عنه من تراث مزودج اللغة والكتابة ، على ما أشرنا إليه من قبل ، والكاتبة تلتقط مايتيسر لها من شذرات هذه المادة من المصادر الإنجليزية المعاصرة ، بعد أن تكون قد تقلصت وفقدت طرفا من بهائها الشعرى بالتلخيص والترجمة ، وتقوم بجهـد إبداعى خلاق فى إعادة سبكها فنيا حتى تقدم القلب الميثولوجى النابض للهيكل التاريخى المحدد بعظمه وسنينه.

ومن النماذج الدالة على هذا الصنيع ماتحكيه فى الجزء الثـانى من شغف مريمة بأن تقص فى أحاديثها الشيقـة قصة كل مكان فى الأندلس، « فغرنـاطة فى الحكاية لها صاحب اسمه شانيل (وهو النهر) يلف ذراعه حول كتفها ، يرافق أيامها ولياليها ، يؤنسها بأحاديث رحلته ، يمتزج فيها الكلام بالأغنيات ، ومالقة أميرة لها قصر عال مشرفيته على البحر، ووراء البحر من يطلبها وهى تريده ، تسعى ولاتطول ، تنتظر وتقطع الـوقت بالغناء ، والحمّـة صبية بلا أهـل ، مقطوعة فى الجبال ، إلـخ » ولو أتيح للكاتبة أن تقرأ النصوص الأصيلة لرومانث الحدود الإسبانى ولروايات حروب غـرناطـة الأهلية فى الأدب الإسبـانى لـوقعـت على كنز مضـاعف مـن الشعريـة والتخييل.

النص الموازى الخافت :

هناك نص آخر موازٍ تستمد منه رضوى عـاشور بحكم مغايشتها الزوجية مادة روايتها ، وهـو واقع تـاريخى بدوره ، لكنه واقـع معاصر يتمثـل فى مشاهـد تدبير الانتفاضـات وثورات التمرد ، على وجـه التحديد هـو مشهد المقاومـة الفلسطينية الـذى يغذى الـرواية ومخيلـة كاتبتهـا بتفـاصيل حـركات الشبـاب وطرائق تنظيـم صفوفهم واشتغالهم بتدبير الأسلحة وتـأمين اتصالاتهم ، ثـم اشتغال الأهالى بتوفير المؤن وتجاور مشاعر الخوف والصمود فى قلوبهم ، وكيفية تـآمر السلطة ـ القشتالية قديما / اليهودية حديثا لإحباط هذه الحركات الثورية والبطش الوحشى بمن يشتبّه فى اشتراكه فى عملـه ، كما أن هذا المنبع ذاتـه هو الذى يمد الـرواية بما تقدمـه من نكبة الحياة الأندلسية وعبق تاريخها ، فـرائحة فطائر زيت الزيتون وكيفية صنعها ،

وطرق تنظيم الأعراس والرقص وإتمام طقوس الفرح وسط مظاهر المأساة يمثل بدوره توافقا سريا ومثيرا بين العالمين .

ويبدو أن طريقة عمل المخيلة الروائية لاتنفصل عن طبيعة التجربة التاريخية فالمرارات التى تتذوقها رضوى عاشور من صحبتها الحميمة للبيت الفلسطينى هى التى تجعلها قادرة على إبراز مثل هذه الحالة الحادة المؤسية من مفارقات الحياة عندما يهاجر الأبناء ويتركون أمهاتهم ، فتأتى إلى إحداهن رسالة من ابنها فيعز عليها أن تجد من يقرؤها بعد تلاشى اللغة وتحريم استخدامها ـ فى الوضع الموريسكى أو تفاقم الأمية فى الوضع الفلسطينى ـ فينقل لها أحد المشفقين عليها مضمون الرسالة محرفا ، إذ ينبئها بأنه بخير بينما تنعاه الرسالة لأمه التى لا تصل إلى معرفة مصيره ، فصديقه الآخر يصر على تأكيد الأكذوبة ويمعن فى تغذية وهم الأم برسالة أخرى مزعومة من ابنها الفقيد . ومن يقدر له أن يعيش بين مخيمات اللاجئين يسمع مئات القصص من هذا النوع ، لكن الفنان المبدع وحده هو الذى يستطيع انتزاعها من سياقها الماثل وتقديمها بهذا الشكل الصافى لتكون نموذجا لحالة الإنسان الذى يتعرض للاستلاب ويحيا بالوهم ويضم إلى صدرة ورقة تمده بالأمل ولو تكشفت له حقيقتها لأخرست دقات قلبه .

تقول الرواية فى أحد مشاهدها : « ما الذى حدث ؟ أهل غرناطة الجدد من النصارى الأصلاء مشدو دون كالوتر ، يقال إنهم خائفون ، ولكن خوفهم لا يظهر خوفا بل تحرشا وشراسة . تتردد أنباء أن السلطات ستسمح لأهل غرناطة العرب بالعودة إلى ديارهم من منافيهم فى قرطبة وإشبيلية وجيان ، يعودون إلى دورهم كيف ؟ وأين يذهب من سكنوا هذه الدور ؟ تمضى فتحدق بك العيون ، متربصة بالأذى ، تسمع بأذنك عبارات « عربى قذر » « كلب موريسكى » فتمضى كأنك لم تسمع شيئًا .

اقرأ هذه الفقرة وضع بدل أهل غرناطة سكان المستعمرات الإسرائيلية فى الضفة الغربية والجولان ، ووسع دائرة المنافى لتشمل لبنان والأردن والشام ، ستجد نفس اللحظة الحالية ، شراسة المتطرفين من اليهود وعدوانيتهم لأن احتمال عودة

المهاجرين يهدد ما اغتصبوه ، وعندئذ ستدرك أن الكاتب لا يستطيع أن ينسلخ من عصره وهو يعيد تمثل التاريخ ، سيسقط عليه ـ واعيا أو غير واع ـ همومه ورؤيته وخبرته ، دون أن يكون التاريخ هو الذى يعيد نفسه ، بل إن مشاعرنا وأحلامنا وخبرتنا بمذاق الوجود هي التى تشكل فهمنا للماضى والحاضر معا . غير أن هذا الإسقاط قد يذهب بعيدا ويتجاهل طبيعة العصور الماضية مما يجعله غير محتمل تاريخيا ، ويتمثل هذا فيما تنسبه الكاتبة من لوم أهل أرجوان الموريسكيين وتنديدهم بكفاح أهل غرناطة ضد التنصير القسرى والمقاومة المسلحة ، مما يخلق موقفا مدينا ضد المجاهدين لايتسق مع طبيعة التفكير الدينى المسيطر فى العصور الوسطى ، فخلاف فتح وحماس لايتناسب مع الوضع التاريخى للأندلس .

نزق الخيال الأنثوى :

تتحرر الكاتبة من وطأة التاريخ ، القصىّ والدانى معا ، عندما تعود إلى الإنسان فى قلبها ، وتهبط إلى كنز الطبيعة البشرية لتغرف منه ، عندما ترسم الوجود كما تراءى فى حدقتها الشخصية ، كأنثى مبدعة ، وتترك المجال لخيالها كى ينزو ويعبر عن حماقاته غير المفهومة أو المنطقية ، عندئذ تكتب أدبا حقيقيا لم يخطه قلم من قبل .

ذهب سعد فى الجزء الأول يختار هدية لعروسه ، هكذا الحياة لاتتضح المأساة فيها باستمرار الخط الفاجع وغلبته على ماسواه ، بل تبرز أكثر بتجاور الألوان المدهش واللافت ، مر بالملابس والمصوغات وقلّبها لينتقى منها هديته ، اشتهى قطعة حرير سخية من مالقة التى تتوق لها نفسه ، ثم اشترى فى النهاية شيئا لا يمكن أن يخطر على بال ؛ اشترى ظبية لعروسه وأهداها لها ، خيال نزق وثاب لكنه مفعم بالصدق الحيوى والتعبير الرمزى معا ، لسنا بحاجة لاستحضار صور التماهى فى الأدب العربى بين الظبية والحبيبة ، فكل اختيار مهما كان مفاجئا إشارة إلى جانب خفى من أعماق الذات . لاتتكرر هذه الحالات كثيرا فى الأجزاء التالية من الثلاثية ، لكن بعض العلاقات الغريبة غير المتوقعة تقربنا منها ، مثلا عندما

يكبر عليّ حفيد مريمة ويضج الشباب في عروقه، تنشأ علاقة مدهشة شبقية بينه وبين أم صديقه فيدريكو؛ فضة السوداء المثقلة الردفين التي تعوض بدفئها وحنانها وأمومتها الفراغ الموحش الذي خلفته له الحياة في مدينة لم تعد مدينته وبين قوم لم يصبحوا أهله .

بيد أن الخيال الأنثوي يحقق منجزه الخاص في هذه الثلاثية عبر أمرين : أحدهما التنبه الحساس لكثير من دقائق الحياة وأسرار الوجود التي لايتأتى لرجل النفاذ إليها، مثل مايدور في نفس الحماة عن مدى مهارة زوجة الابن في ممارسة الأعمال المنزلية، ومثل تلك الصفحات المطولة عن مشاعر مريمة وتركيبتها الخاصة التي يمتزج فيها المكر بالدهاء والظرف وخفة الروح، لنتذكر مثلا حيلتها أمام المعلم الفشتالي لتوهمه بأن أطفال العرب الذكور يولدون بدون تلك الزائدة في أعضائهم التناسلية لتنقذ الصبي وأهله من مطاردة الكنيسة، ومهما كان احتمال تصديق المعلم لهذه الخدعة متفقا مع قانون الاحتمال إلا أن الفكرة ذاتها بالغة الطرافة . والذي يترتب على مثل هذه اللفتات الدقيقة هو أن النماذج النسائية المصورة في الرواية تبلغ درجة عالية من الإتقان والنفاذ والحيوية لأنها تعطي للكاتبة الفرصة لتقديم الجانب المجهول من خفايا النفس البشرية وتجسيد خبرتها المميزة بتقلبات الحياة. ولعل هذا ما يجعل الجزء الأول أحفل بالدرامية والتوتر لتعدد النماذج النسائية فيه، ويجعل الجزء الثاني أكثر شحوبا لاقتصاره على عالم مريمة وهي عجوز متيبسة، ويجعل الجزء الثالث خارجيا لأنه لايقارب دواخل النساء بعمق ويستسلم لحكاية المصير المحتوم الذي ينتظر الشخوص مثل القدر المتربص دون فكاك .

أما الميزة الثانية التي تسعف الكاتبة في هذه الثلاثية فهي قدرتها على توظيف الرهافة التصويرية وابتداع الرموز الشفيفة للتعبير عن المواقف والأحداث الحرجة، وتجسيد اللحظات الفائقة بشكل غير مباشر، خاصة تلك التي تتصل باللقاء الجسدي بين المرأة والرجل، تصور مثلا مشهد عودة سعد لسليمة قائلة « أقبل عليها فالتقيا لقاء صاخبا محمولا على شوق الجسد وحرمان الروح تطلب الوصل

وتلح فيـه ، أنا لها وأنالته فـرفعتهما موجة الوصـل عالية فيشهقان بين مـوت وحياة وموجة تغمر وأخرى ترفع وقاع مظلمة عميقة وزرقاء عالية . . فـإذا مالاح شاطئ الوصول انطلقت نوارس البحر تطرز الفضاء بأبيضها وتهلل » .

والمهم فى مثل هذا المشهد الذى يصور رمزيا الإبحار فى العشق هو محافظة على نبرة الصدق فى التجربة الحيوية من نـاحية واحترام المواضعات اللغوية والاجتماعية فى التعبير من ناحية أخرى ، بما يجعل لشعريـة المرأة مذاقا حارا ورزينا فى الآن ذاته ويمثل إنجـازا خاصـا للمخيلة الأنثـوية . وهـذه المهارة الـرمزيـة ذاتها هى التـى سنجدها فى الجزء الثانـى عندما يهرب على من قافلة المرحلين من غـرناطة ويتوه فى الجبال حتى يجد بستـانا وامرأة مفعمة بـالأنوثة يظل فى ضيـافتها ردحا طويـلا من الزمان يعب من « قدر العسل » بكل حلاوتـه ومزازته . وهى التى ستجد آثارها فى الجزء الثالث عندما يخالط على مجموعة بائعات الهوى ويختار منهن سمراء تنام على بابه لتودعه . ومشهد الرحيل ذاته مفعم بهذه الرمزية عندما « قام على ، وأدار ظهره للبحر ، وأسرع الخطـو ثم هـرول ثم ركـض مبتعدا عـن الشاطئ والصخب وهـو يتمتم : لاوحشة فى قبر مريمة » تصبح الأندلس ـ قبر مريمة ، ويقرر الحفيد البقاء فيه والذوبان فى أرضه ، وتسفر جدلية البقاء والرحيل ـ عبر هذا الرمز الموحى ـ عن انتفاء الرحيل فى نهاية مفتوحة للقراءة والتأمل والتأويل .

قيام وانهيار آل مستجاب

كان إدوارد سعيد يقول فى بداياته إن بوسعنا أن نعتبر البداية هى النقطة التى يرتحل فيها الكاتب فى عمل بعينه عن الأعمال الأخرى، فالبداية تؤسس فى الحال علاقات مع أعمال موجودة، علاقات تواصل أو تضاد أو مزيج من التواصل والتضاد.

« قيام وانهيار آل مستجاب» مجموعة قصصية جديدة للكاتب الساخر محمد مستجاب، يستعير فيها أسماء كتب التاريخ التى تسجل قيام وانهيار الإمبراطوريات الكبرى، بطريقة هزلية. كما تمتد استعاراته النصية من أساليب الكتابة القديمة إلى السرد الشعبى والنظم القرآنى والحديث النبوى، بالإضافة إلى اللغز والأحجية والموال وغيرها من العناصر الثمينة فى التراث القديم، يفاوضها ويعارضها، ويتلاعب بصيغها وأشكالها، كى يصنع أسلوبا محاكيا مفعما بروح الفكاهة وخفة الظل، تتضح فيه بعض خصائص الشخصية المصرية العابثة فى جدها، الضاحكة من مأساتها الوطنية والقومية. وهو بذلك سليل كوكبة من الكتاب المعاصرين الفكهين منذ الشيخ عبد العزيز البشرى إلى فكرى أباظة والمازنى، لكنه يختلف عنهم فى توظيفه لفن القص يصب فيه تجربته الإنسانية والوجودية العميقة، واستحضاره الواعى للأصوات التراثية فى اللغة عبر حشد الصيغ والأشكال وتفجير المفارقات من الاحتكاك بها، مما يجعلها مفارقات أسلوبية ولغوية أكثر منها مساسا بمفارقات الحياة المتخيلة ذاتها.

ولأنه ـ مثل أى فنان كبير ـ لابد أن يبدأ السخرية من نفسه وأهله، يقدمهم بشكل هزلى فى العنوان، ويقدم للمجموعة القصصية بفقرة تحاكى النبوءات الهامة الخطيرة فى تاريخ الملوك ومايسبقهم من بشارات قائلا:

«. . ويكون لك ولد ذكر من صلبك، تضيع عينه اليمنى جهلا واليسرى ثقافة ، يهلك أطنانا من التبغ والورق وأبيات الشعر والشاى ومكعبات الثلج وآيات التكوين والمبادئ والملوك والخفراء والثرثرة والشعارات والوزراء، يكون رءوما قلقا جموحا، جامعا لصفات الكلاب والعصافير والحنظل والحشرات والأنبياء والأبقار، يداهمكم بقصصه القصيرة حتى يقضى نحبه مجللا بآيات الفخار فى العراء على قارعة الوطن. . ».

فيضع صورة شخصية يرى فيها كثير من القراء المؤلف ذاته فى هيئته وصفاته، فى ملامحه وأخلاقه، فتتسرب عناصر القص لتمتزج بالسيرة الذاتية، لكننا سرعان مانغرق فى الضحك للجمع الجرىء فى مجموعة من المتواليات المرهقة بين العناصر غير المتجانسة بشكل فاضح يثير حساسيتنا اللغوية والثقافية، وهو يتأرجح بين أعتى الأضداد كى يقيم فيما يسمى فى فلسفة الضحك بالبؤرة المزدوجة ، حيث نلحظ أن تجاور العوالم المتباعدة مثل الكلاب والعصافير والأنبياء والأبقار رغبة فى قلب الكون على وجهه الآخر وإعادة تشكيل أوضاعه ، فندرك أن تكسير الصيغ اللغوية فى تعاطف غير المتناسب يعد بمثابة إعلان عن خرق القوانين الاجتماعية والطبيعية، وأن هذا الإنهمار الجامح فى صب الكلمات لايلبث أن يسفر عن موقف رافض لأوضاع الحياة فى إيقاع متصاعد لايرتاح حتى يعتلى ذروة المجد فى العراء على قارعة الأدب .

بساطة المتخيل :

إلى جانب الفرقعة اللغوية، وأدوات التدمير الأسلوبى نجد بنية الأحداث فى معظم القصص، والمجللة بالمبالغات المدوية، شديدة البساطة والألفة ، فإذا ما تركبت قليلا، واكتسبت قواما رمزيا خصبا سرت فى لغة السرد تيارات التلقائية الحميمة وتخففت من ثقل عمليات «التناصّ» المتوترة ، وأصبحت لاتذكرنا إلا بنفسها دون تراكمات لغوية مكشوفة .

قصة « سن الجبل» مثلا ـ وهي الأولى في المجموعة ، تدور حول بحث أجهزة الدولة وجيوشها عن شخصية الدليل الخبير بدروب الصحراء ومسارب الجبال ليعينها في اقتناص عصابة المخدرات ، فإذا وصل بها إلى مكمنها وتم الاستيلاء عليها نسيته الفرقة العسكرية جالسا في ظل صخرة يحد من النظر وحيدا في السماء ، وهي مفارقة عادية مكرورة لايضفى عليها تلك الأهمية سوى الغطاء التصويرى الفاقع والتمثيل الكاريكاتيرى للأحداث بما يبعدها عن قوانين الاحتمال الفعلية ويحيلها إلى مجرد مهارة وطول نفس في الوصف للوصول بالمفارقة إلى حدها الأقصى المولد للسخرية ، فهو مثلا يصور عملية البحث عن هذا الدليل قائلا :

« إشارات من مراكز الشرطة ومرابط المدفعية ومرابض الطيران وقلم المباحث : ابحثوا عن سن الجبل ، تعليمات من مواقع الرادار ومخابئ القادة وإدارة المخابرات وشرطة المرور والنيابة العسكرية : ابحثوا عن سن الجبل ، خطباء الجمعة والمشرفون على طوابير تلاميذ الصباح ومفتشو مراكب الصيد ووعاظ كنيسة الأحد ، ابحثوا عن سن الجبل ، وكأن القيامة قامت ولن يوقفها إلا سن الجبل» ونلاحظ قدرة الكاتب على استدعاء الكلمات المتجانسة في صيغها الصوتية والمتباعدة في مجالاتها الدلالية والمستنفذة للإمكانات المنطقية ؛ أى أن الراوى هو الذى يقيم دنيا التعبيرات المتوالية ولا يقعدها حتى تنتهى الفقرة ، بما يشبه أن يكون تعبئة وصفية لا تستحقها الواقعة ، تلجأ للمبالغة الشديدة والتكرار المتعدد لتنتهى إلى مدلول بسيط لاخطر فيه ، مما يجعلنا نتذكر ذلك المثل الذى كان يسوقه النقاد والقدماء على وقوع الشعراء في التناقض بين المطلع الفخم المهيب والمقطع المتواضع البسيط في قول الشاعر:

ألا أيها النوام ويحكمو هبُّوا أسائلكم : هل يقتل الرجل الحبُّ

فقد أقام الدنيا في الشطر الأول وأقعدها في الثانى على أمر معروف ويسير، وإذا كانت المفارقة لم تتجل في الشعر باعتبارها قوام جمالياته ، وأخذت تمتد في السرد لتمثل دينامية صناعته للمتخيل ، فإن الكشف عما لم يعرف منها في الحياة والتنبيه إلى مسار بها الخفية وآياتها البينة لايتمان عبر هذه المبالغة الوصفية فحسب .

على أن المحاكاة الساخرة ـ التى تنتمى للباروديا الهزلية أحيانا ـ تقوم بوظيفة أخرى أكثر حيوية وخطورة عندما تعمد إلى تقليد بعض عناصر المورروث تخلخل صرامته وجديته وتجرح طرفا من قداسته، عندئذ لايصبح متخيلها هو المحكى القصصى فحسب، وإنما النص الموازى المسكوت عنه الحاضر الغائب فى النص المكتوب، ويصبح القارئ أكثر حرية فى الاستجابة للتوريط الذى يضعه فيه الكاتب، فلا يمكن له أن يتجاهل المشار إليه ولايمسه أو يحتفظ بموقف الحياد تجاهه، عليه أن يشترك فى اللعبة النصية، فإذا استمتع بطرافتها أصبح مذنبا بدوره، وإذا تجهم لها خرج من دائرة الفهم إلى سوء الفهم وفقد لذة النص وروح الدعابة. فى قصة «مستجاب الخامس» وهى الثانية فى المجموعة يستعير الكاتب قناع الواعظ ليستهلها بقوله: «خمسة مآلهم الجنة، مستجاب الأول لأن جهنم لم تكن قد اكتشفت بعد، وأم آل مستجاب لأنها أم آل مستجاب، وجبار يتيه فى الأرض مرحا قال «لا» لامرأتين متتاليتين ثم قال «نعم» لأول رجل يقابله، وبليغ فرقعت الحروف فى حنجرته حتى وقع بين شطرى قصيدة قديمة، ومستجاب الخامس الذى فاته اعتلاء أريكة آل مستجاب مرتين»، ولأن بقية القصة تحكى بطريقة الأمثولة الهزلية ظروف اعتلائه وسقوطه عن هذا العرش المزعوم عبر حدث رئيس، فإن هذا الحدث ذاته يمثل لب المتخيل السردى البسيط وتنويعاته الطريفة الوهمية، وهو يقوم على حل مسألة نقل الذئب والعنزة وكومة الحشيش من إحدى ضفتى النهر إلى الأخرى فى قارب لايسمح له سوى باصطحاب عنصرين فحسب، دون أن يترك فرصة لاعتداء أحد العناصر على الآخر، وهى أحجية لعبية معروفة تنتهى هنا بانفراد الذئب بمستجاب الخامس ليبقر بطنه فى المركب وهو فى وسط النيل مما يعد تنويعا جديدا على مورفولوجيا الحكاية الشعبية وعبثا مأساويا بنهايتها التقليدية. ولأن السرد هنا يمضى فيما يتصل بالمدلول أو القصة على هذا النمط اليسير فإن الدال أو الشكل اللغوى يستحق حينئذ أن نلتفت إليه، وسندرك على الفور أن اللافت فى الأمر هو تلك البداية النصية المثيرة، لأنها توقظ فى ذاكرتنا الصيغ التراثية الشبيهة فى محاكاة تحريفية، فكل واحد من الخمسة يقدم نموذجا مخالفا لما هو معروف، فالأول يدخل الجنة لأن جهنم لم تكن قد اكتشفت

بعد، فهو ينتمى إذن إلى دنيا البراءة الأولى ، فيما قبل تاريخ الثواب والعقاب، أما الأم فتستحق - لوضعها الخاص داخل التراث ذاته أن تدخل الجنة لمجرد أنها أم، ولآل مستجاب على وجه التحديد، والجبار الذى يرفض طلبا لامرأتين - بغض النظر عن كنه الطلب وشكل المرأتين - يصبح جبارا لايلبث أن يسارع إلى الاستجابة لطلب أول رجل يقابله والبليغ المصروع بين شطرى قصيدة قديمة كلها نماذج من ابتداع الكاتب لإثارة السخرية تؤدى وظيفة مزدوجة وخطيرة هى نقد مظاهر الوعى المعاصر بعناصر التراث ونزع القداسة عنها برفق شديد .

ويبدو أن هناك معادلة دقيقة لايستطيع مبدع مهما أوتى من مهارة أن ينجو من نتائجها ، وهى تلك التى تقوم بين المتخيل السردى من ناحية ولغة أدائه من ناحية أخرى ، فإذا ما أسرف فى تركيز الإحساس بالكلمات وجعلها فى بؤرة اهتمامه ومركز الثقل فى توجيه استراتيجية خطابه ، كان ذلك على حساب طبيعة المتخيل والعالم الذى يقدمه . لكنه عندما يكون مشغولا فى الدرجة الأولى بإقامة هذا العالم وبناء مستوياته فإن اللغة سرعان ماتحتل الموقع الثانى فى الأهمية لدى المتلقى فلا نتوقف عندها لذاتها ولا نبهر بجسارتها وألعابها ولاتحتل موقع البطولة فى العمل الإبداعى فى جملته . فإذا ما اختبرنا هذه الفكرة النقدية فى مجموعة مستجاب القصصية وجدناها تتراوح بين هذين الطرفين بتفاوت شديد .

فهناك الأعمال التى يبرز فيها الفنان باعتباره كاتبا يتميز بأسلوب سردى ساخر وساخن ومدهش، وسنجد أن مركز البطولة فيها تحتله اللغة بحيلها فى التناصّ وفتنتها فى الدعابة، وهناك أعمال أخرى يتراجع فيها الاهتمام بالقول ذاته وتتكشف حينئذ فى متخيل محكم البناء وإن كان بسيط التمثيل للحياة. لأن التحدى الذى يواجه القصة القصيرة يتمثل فى ضيق المساحة الوصفية من ناحية ، وضرورة تقديم متخيل يبقى فى الذاكرة من ناحية أخرى بخلاف الرواية التى تسمح ببناء عالم فسيح من الرؤى والأحلام والوقائع والشخوص. فالقصة القصيرة تريد أن تقول ببنيتها المركزة المكثفة شيئا جوهريا عبر لقطات سريعة مدهشة، وكثير من قصص محمد مستجاب حكايات طويلة مختزلة فى صفحات قليلة ، أو شروح مستفيضة

لأمثال موجزة قصيرة، مما يجعل متخيلها مختل النسب أحيانا ، مثلا قصة « حرق الدم» حكاية عادية عن تجربة عمال أحد المحاجر فى شراء ذبيحة أسبوعية واقتسام لحمها، ومايتطلبه ذلك من مراعاة الرؤساء وأصحاب السلطة ومواجهة المواقف الحرجة بالمجاملة وأحيانا بالرشوة . وأبرز شىء فيها هو العنوان الذى ينصرف عادة إلى معناه الكنائي، فحرق الدم تعبير يومى عن الغيظ والغضب، لكنه يستخدم هنا للدلالة على ماكانوا يقومون به أيضا من حرق مخلفات الذبيحة من دم وروث حفاظا على النظافة، فالمعنى الحقيقى أندر من المجازى فى هذا السياق، والقصة فيما وراء ذلك لاتبهرنا باستبصار عميق لدهاء الحياة أو لحظة مفجرة لإشكالياتها، بل هي حكاية طبيعية جدا لموقف عادى ومكرور.

وقصة الذئب التى تليها تنطلق من الحكاية المدرسية عن الاستغاثة الكاذبة لسعيد الأسود - الذى لم يكن أسود - من الذئب، وكيف أنه لايصدقه أحد فى البداية حتى تنكب القرية باختطاف ماعزها وترويع أبقارها واختفاء أطفالها، فتهب لمطاردة الذئب حتى يختفى، وتتعدد الروايات حول أشكال موته والعثور على بقاياه ، لكن القرية تفاجأ صبيحة أحد الأيام بمرور هذا الذئب مختالا فى شوارعها يجر وراءه جراءه، إذ كان ذئبة، وتشل حركة الرجال والبنادق فلا يمسها أحد حتى تمضى لشأنها وباستثناء النهاية فإن الحكاية من هذا النوع العادى فى القري المصرية لا تضيف جديدا لوعينا بها مما يجعل متخيلها القصصى مألوفا فاقدا لكثير من منابع شعرية القصيدة المدهشة المكثفة، خاصة لأنه لاينجح فى تحويل الذئب إلى رمز متعدد الدلالة يفتح الباب لنوع من تأويل المعنى أو ثراء الإشارة .

درجة الإشباع وصناعة الرمز :

عندما تعتمد مهارة الفنان الأسلوبية على استثماره لعنصر المفارقة اللغوية فى تقنية مكرورة، تتمثل فى إيراد عدد كبير من المعطوفات، تتخللها عناصر مفاجئة غير متجانسة ، فإن عنصر المفاجأة سرعان مايتراجع تدريجيا حتى تصل الحيلة لدرجة الإشباع ولايصبح بوسعها أن تثير الدهشة الطازجة التى كانت تولد

الاستجابة الجمالية من قبل . من هنا يجد قارئ مستجاب نفسه أقل حماسا عند قراءة مجموعة قصصية منه عندما يطالعها منجمة من حين لآخر ، لأن هذا الإشباع يخفت ويتضاءل بمرور الوقت . ويزداد تأثيره عند متابعة الاطلاع . مثلا فى قصة «مستجاب السابع » نراه يتابع مصير شهريار الذى جن لخيانة زوجاته مع العبيد، طبقا لرواية ألف ليلة أيضا ، فيهيم فى الدنيا هربا هذه المرة « يتاجر فى المكانس والمقشات ومنافض رأس العبيد ، وينادى فى الأسواق على المراهم وقطرة العين والششم وسفوف دود الأمعاء ، ويستحضر مساحيق الإثارة وخمائر اللبن الرائب ، ويوضب ما نشتات الصحف ويحرر المجلات ويلون الأغلفة ، وينشد القصائد والرباعيات وأناشيد الشرف التليد ثم يعود ليمارس الحجامة لرؤوس اليتامى حتى يصل الدم إلى الأعناق . . » فهذه المعطوفات المتوالية تفقد قدرتها على توليد المفارقة بالتكرار بشكل واحد رتيب ، يكسب الأسلوب إيقاعا ملحميا ماضويا لا يلبث أن يصطك بشدة عندما ينتقل إلى المجموعة المعاصرة من تحرير المجلات وتلوين الأغلفة ، إذ يبرز الصدام بين أفقين متخالفين فى فضاء التاريخ ، لكن درجة استجابتنا الجمالية لهذه الحيلة تخف كلما تكررت نتيجة لإشباع النموذج ، وتظل إمكانية ابتداع مفارقات لغوية تطفو على سطح الحياة محدودة قياسا على الإمكانات العظمى فى اكتشاف مفارقات الحياة المتجددة دائما .

لكن «مستجاب» عندما يتأنى فى صناعة رموزه ، ويستثمر بإتقان طريقة الأمثولة يقدم نماذج فائقة ، خاصة عندما تتضح علاقتها بالقيم الحضارية المعاصرة مما يفتح لنصه أفقا خصبا فى التفسير والتأويل . وإذا كنا قد أشرنا إلى أن الحيوانات فى نصوصه السابقة يصعب العثور على بعدها الرمزى الغنى فإن هناك حالات أخرى ناجحة التوظيف مثل قصة «الثعلب» التى تمضى على نسق مخالف . فهى مسوقة بضمير المتكلم يتحدث فيها الراوى عن أبيه الذى عيّره الجيران بأن الثعالب تأكل كرومه ، فيفرض على أولاده بالقسر التفرغ للحراسة ، لكن النظام الفردي يفشل فى حماية الأعناب ولاينجح فى مهمته إلا بالمسئولية الجماعية عندما يتولى الكل حراسة الكروم ، وهم يمارسون أعمالهم ولهوهم وحياتهم العادية .

ومقابـلات الأمثولة واضحـة ، فالأب هو السلطة التقليـدية فى المجتمع العـربى ، ونظام القسر والوصاية هو النظام الشمولى وتوزيع المسئولية هو الوضع الديمقراطى الذى يكفـل حماية خيرات الوطـن . وليست الثعـالب سوى الأطماع التـى تخطف الثروات فى ظـل النظم الفرديـة ، ليس فى القصة تألـق لغوى ولاتظرف أسلـوبى ، لكن فيهـا كثيرا من الحكمة وإتقان التمثيـل ، فجهد الفنان منصرف لضبـط إيقاع النص وتنمية بنيته الدالة بإحكام مما يجعل العبث خارجا عن أفق الكتابة المبتغاة .

بينما يتعقد الرمز قليلا فى القصة الأخيرة «مستجـاب الثالث» والترتيب عشوائى ـ حيـث يصبح أكثـر تركيبا وبعـدا عن المألوف ، فهـو يستخدم قصـة سليمان مع الهدهد . فيحيلها إلى شكل أسطورى مشوق ، يحكـى جهد الناس فى تخليق عمل فنـى بديـع ـ هـو الهدهد ــ يستغله مستجـاب الثالـث ، وهو المقـابل للسلطـان ولسليمان الحكيم ـ لمقاربـة.فاتنة الجنوب ومعشوقته ، ويمكـن أن تكون إشارة للذة السلطة ، لكنه لايقوى على مضاجعتها فيلتمس الأدوية خارج نجعه دون جدوى ، ولاتفيـده فى النهايـة سـوى وصفـة شعبية ؛ أن يـذبـح الهدهـد الجميل ويتغـذى بمسحوقـه حتى يسترد رجولتـه . وبقدر ما كـان الرمـز الأول صافيا ودالا ومـرتبطا بقيمة حضارية هى الديموقراطية فى أغلـب الظن ، فإن هذه الأمثولة الأخيرة المطولة ملتبسـة تسرف فى الوصـف وتمعن فى تغطيـة الرمـوز بحيث لاتشـف عن دلالتهـا بسهولة ، وهى لذلك سرعان ما تسرف فى التفنن التعبيرى والتكلف اللغوى ، فهو مثلا يصف البطـل بأنه « فاجـر ، لاستيقاظه الدائم فجـرا ، الحامى لولعه بـالخبز الخارج توا من الفرن . . إذا ماركع رملت دمـوعه الحجر ؛ أى أحالت الحجر رملا » إلى آخر هذه التوليدات اللغوية العقيمة .

ولانكاد نتبين الدلالة الحقيقيـة لدواء العجز بذبح الهدهد ــ جماع الجهد الفنى الخلاق للجماعة ــ بمشورة الناس أنفسهـم حفاظـا على بقاء الجنس ، فهـل يعنى ذلك أن الفن لابد من التضحية به فى سبيل الغـريزة ، أم أن هناك تأويلا آخر أكثر معقولية وارتباطا بمنظـومة القيم الحضارية . من هنا فإن القصـة بقدر ما تلتوى فى صناعة الرمز لاتنجح إلا فى أمرين : أحدهما الاجتراء على الحكاية القديمة لصناعة

رواية أخـرى أعسرفهما وأشد تـركيبا والتـواء ، والآخر العـودة لتفجير السخريـة من اللغة عبر الاشتقـاق المصطنع لصيـغ هزلية دون جـدوى حقيقية فى إثـراء المتخيل الدلالى أو الفكرى للقـارئ . غاية ماهنـاك أننا نستشعر فيها نسمـة خفيفة منعشة تطالعنـا فى هذا الأسلوب الوصفـى الطريف الذى يعكـس حس الدعابـة ويشبع حاجتنا إلى العبث باللغة ومشاهدة سحرها.

البـوح وشـجاعة الإبـداع

كان بيكاسو يقول « إن كل فعل مـن أفعال الإبداع هو فى المقام الأول فعل من أفعال الهدم» ، وقد كتب الفلاسفة وعلماء النفس كثيرا عن شجاعة الوجود وجسارة الإبداع فى العصر الحديـث ، ولكنهم لاينتسبـون إلى مجتمعات أبويـة تقليديـة مثل مجتمعنا العربى حتـى يدركوا أن عذاب الوجود ومخاض الإبداع يتضـاعفان عندما تكون إنسانا خاضعـا لنوع من التمييز المستقر فى الأعراف الثقافية والتقـاليد الثابتة بفعـل الجنس الأدنـى الذى تنتمـى إليـه ؛ عندمـا تكـون امرأة فى مجتمـع بطركـى لايعترف لك بهامش الحرية الذى يتنازع عليه الرجال ويتحاربون فى سبيل امتلاكه وممارسته . عندئذ تحتـاج إلى شجاعة الجنون التى تتسلح بها نـوال السعداوى حتى تنتزع حقها فى الوجـود والإبداع والحرية مرة واحدة ، لكنه جنـون خلاق ، يتم على صفحة الورق بمنتهى الحكمة ، ويثير دوامات مـن الدهشة والمتعة والغضب لدى قرائها من الـرجال والنساء على حد سواء ، بل ربما كان أعداؤهـا من بنات جنسها أشد وطـأة وأكثر ظلما من أبناء الجنس الأطغى المطمئنين إلى سلطتهم بمنظـومتها القيمية الحاكمـة ، بما يجعلهم أشـد تسامحا مـن ذوات القربـى المستسلمات للقدر والمصير.

على أن هذه الشجاعـة الخلاقة ـ كما يقول العلماء ـ تتمثـل فى محاولة «اكتشاف أشكال جديدة ، ورموز جديدة ، ونماذج جـديدة ، يمكن أن يشيدّ عليها المجتمع الجديد» . ومن ثم فإنها إبداعية فى جوهرها ، وأليمة فى تلقيها ، وممتعة فى تجاوزها . وربما كانت البؤرة التى تتمركز عندها نقطـة الانطلاق فى التنديد بما هو قديم وبناء تصور عـن طبيعة تجديد هو « حسـاسية الجسد» والتعامـل معه ، بالرهبـة والقمع

والعار فى الثقافة المدبرة، أو الحرية والكرامة فى النموذج القادم. من هنا نجد محورية قضية الجسد فى أوراق / حياة نوال السعداوى ومواجهتها الصارمة والجارحة لمجموعة المحرمات المحيطة به، مهما كان مرتكزها غاليا على الوجدان الجماعى متجذرا فى صميمه ، مثل البكارة والختان وغيرهما، ولأنها كاتبة تؤمن بهذه المبادئ الجديدة فهى تذهب فى عنادها للأوضاع التى تراها مهينة إلى أقصى الطرف المقابل، وذلك من أجل « صناعة الضمير» الذى لم يتخلق بعد للجنسين المصرى والعربى، وهو ضمير لايرضى بغير التحرر أفقا للمستقبل ونظاما جديدا لعالمه، بأخلاقياته وجمالياته معا.

وإذا كان الإبداع يرتبط جذريا بالحب، لأنه مجلى انطلاق الروح من حدودها لمعانقة الآخرين وتجاوزها لعالمها الذاتى الضيق، فإنه لا يمكن حينئذ أن يرتبط بالكراهية أو الحقد، بيد أن هناك مستوى خاصا من الإبداع المتجذر فى الإيمان العميق برسالة الفن فى تغيير الحياة يبدو كما لو كان نابعا من الكراهية والحقد على من يعوقون أداء هذه الرسالة، لكننا لا نلبث عند التحليل الدقيق أن نستبعد عبارات الكراهية لنضع محلها كلمة « السخط الشديد» عليهم مع إمكانية حبهم فى تلك اللحظات التى يكفون فيها عن مناهضة مشروع المبدع، وهذا مايتجلى فى موقف الدكتورة نوال من الرجال، ابتداء من أبيها إلى من ارتبطت بهم فى حياتها المديدة، إنها قد تصرح بكراهيتها لهم، تعبيرا عن هذا السخط الإيجابى عليهم، فتخونها العبارة وتتناقض مع نفسها، لأن حب الحياة والحرية لايجلب كرها للآخرين ، بل إشفاقا عليهم وحد بابهم ورعاية لهم .

أسطورة الطفولة :

تؤلف الكاتبة فى الصفحات الأولى من هذه الأوراق صورة طفولتها، تصفها بعينى المبدعة فى الستين من عمرها، فتخلع عليها كل التراكمات التى تكونت عبر عشرات السنين، تحاول أن تستنقذها من العدم، لكنها فى الواقع تصنع معالم هذه الطفولة على هواها الآن، بمنظورها الناضج المنقوع فى أيديولوجيا الحركة النسائية،

فتخلع عليهـا دلالات جديدة بأثـر رجعى ، تصف لحظة ولادتها مثـلا : «انطلقت الصرخة من فـوق السرير النحاسيّ الأصفر ذى الأعمدة الأربعـة ، صرخة واحدة لامرأة في المخاض تبعها صمت ثقيل طويل كـأنما ماتت الأم والمولود معا ، توقفت الأنفاس فى حلوق الحشـد المجتمع فى الصالة الخارجيـة ، عائلة شكرى بيـه سليلة المجد حتى طلعت بـاشا فى اسطنبول ، وعائلة الأب السعداوى مـن كفر طلحة ، بالوجوه الكالحة المتربة والأقدام الحافية المشققة ، رائحة العرق والطين فى الجلاليب البالية تختلط برائحة العطـور الفرنسية فى الفساتين الحريـرية الهفهافة . . تـوقفت أنفاسهـم كما توقفت أنفاس «ستى الحاجـة» ـ كما حكت لى فى ما بعد . . لم تنطلق الزغرودة من فم أم محمد الدايـة ، ولم تفتح الأم جفونها لترى ماذا ولدت ، وكنت أنا بالمصادفة ذلك الشىء المولود ، قلبته الداية بين يديها ممصمصة شفتيها فى حسرة ثم ألقت بـه داخل طشـت الماء ليغرق . . ربما فتحت أمـى نصف عين فـرأت بشرتى الزرقاء الـداكنة السمرة مثل آل السعـداوى الفلاحين فأطبقت جفـونها» هل يكون هذا المزج العنصرى الصارخ بين سلالة تركية وأخرى ريفية مصرية هو الذى أورث الطفلة فى قرارة نفسها ضغينة للعـرق الذى أكسبهـا السمرة وحرمهـا من الجمال؟ فتركز هذا الحنق على شخصية الأب ومن ورائه جميـع الرجال ، كما تراءت من ورائه مشـاعـر التمييز العنصرى بين الأتـراك والفـلاحين ، ولم تغفـر للأب ثقـافتـه ولا دماثتـه كمفتش للغة العـربية يعلمها الأدب والشعـر ويدخلهـا مدرسة انجلـزية تضعها فى مستـوى طبقى رفيـع ، لم يغفر له كـل ذلك عنـد ابنته ، فهـو فلاح مهما تعلم ، يحرمها من حلم الطفولة ـ البيانـو ـ فتحققه لابنتها بعد نيف وعشرين عاما فى لحظة تصفهـا بأنها أصبحـت حلما تتوارى إلى جـواره كل الحقـائق . وانتشر هذا السخـط من الأب إلى جنـس الـرجال فـأعلنت الكـاتبـة عليهـم الحرب وصبغـت طفولتها بهذا التفسير اللاحـق لتجعل منها أسطورة تنسج سنوات العمـر خيوطها الكئيبة .

لكن شجـاعة البوح الجارح تصـل إلى ذروتها لحظة الكتـابة ، عندمـا يهيئ لها مقامها بعيدا عن العالم العربى والمناخ الإسلامى ، أستاذة زائرة وضيفا على جامعة « ديوك» فى ولايـة « نورث كارولينـا» الأمريكية مناخـا مواتيا لنفـض الجراب وكشف

المستور، فتتذكر عبارة خالتها « أيوه يانينة ، نحمده على كل شيء» فتعلق بجنون قائلة « بدأت أدرك أن ضمير الغائب فى كلمة « نحمده» يعود إلى ربنا وأن جميع المصائب فى هذا البيت جاءت من عند ربنا ، لم أكن أعرف معنى كلمة « ربنا» لكنها ارتبطت فى ذهنى بكلمة أخرى هى « المصائب» ، وهذه الكلمة ارتبطت بكلمة أخرى هى « الجوازة» ، منذ السادسة من عمرى وأنا أحفظ هذه الكلمات عن ظهر قلب فى عبارة واحدة « ربنا المصائب الجوازة» : هكذا يتبلور الوعى الشقى للطفلة بالكون والحياة ، فتعرف الخالق مشكوًّا إليه من قدره عندما يحمد على المكروه ، وتعرف الدنيا سلسلة من العذابات والكوارث ، وتعرف الحياة علاقة مضنية وصراعا وحشيا فى مؤسسة الزواج ، خاصة الباكر المفروض بشكل قمعى ، ثم تضع رموز هذا المنشور الثلاثى المتماهى فى وجدانها فى صيغة مكسورة مضاعفة ، لايجبر من كسرها ماتحدثنا به بعد ذلك عن الشك الذى يفضى إلى اليقين المطمئن ، فوجدان الصبية لايمكن أن يتشكل منذ البداية هكذا فى كنف ثقافتها الدينية ، ولكن ماترسب فى قرارة روحها منذ ذلك الحين البعيد ، واستغرق ستة عقود من خيبة الأمل ومرارة الإحباط وعصارة الخبرة الإبداع بالشعور المأساوى للوجود ، كل ذلك أخذ يصب بأثر رجعى على الماضى حتى تراكب فى عبارة غير مفيدة ولا مريحة ، تختزل مغامرات الروح الميتافيزيقية وأشواق الكينونة المثالية وجنة العلاقات الإنسانية فى أقسى لحظات تبددها وخوائها .

وإذا كانت هذه الطفلة الحساسة تعترف اليوم بأنها ظنت أن « مس هيمر» مديرة مدرستها الإنجليزية الأولية لايمكن أن يوسوس لها الشيطان لأنها لاتعرف لغته العربية ، وأنها لاتحيض مثل النساء المصريات ، وأن الله يحبها أكثر مما يحب ستها الحاجة والمسلمين ـ لأن مدرس اللغة العربية قال لها إن الله هو الذى يخلق الغنى والفقر. إذا كانت هذه ظنونها الطفولية التى تسجلها محتفظة ببراءتها الصبيانية فإن بقية ظنونها التى تراكمت حتى المشيب قد احتاجت إلى لحظة طفولية إبداعية فائقة حتى تخرج بهذه الطريقة فى كتابة تتسم بالجسارة والسذاجة معا مما يكشف عن المكنون المكبوت للمرأة المحاربة .

مشاكلة الخيال :

كان حلم الكاتبة ـ كما ترويه ـ وسرها الأول الذى أفضت به إلى أخيها أن تصبح فنانة راقصة ، مثل لاعبة السيرك الرشيقة التى فتنتها وهى صبية واستأثرت دونها بتصفيق الجمهور، ثم لم تلبث أن شتركت مع أخيها فى نصب سيرك منزلى فى البدروم، بقطع خشبية وتحريكها بالكلام بـرواية قصتها المتخيلة، اكتشفت عندئذ قدرتها على صناعة عوالم صغيرة تضاهى هذا العالم الكبير، وأصبح الفن/ تمثيل الحياة باللغة هو المتنفس الخلاق عن طاقة الحلم المدمرة فى كيانها، لكنها تعلمت الطب وتوقفت مليا عند الجانب العضوى فى الحياة البشرية، فامتزجت فى كتابتها خيوط من النزعات الطليعية الثورية وآثار الطبيعية المادية فى الآن ذاته، تجلى هذا فى الجنوح إلى إبراز الجانب الحسىّ المقزز فى الوظائف البيولوجية كوسيلة لجرح الحس العام وخدش ذوقه السائد كى يتيقظ فيه الوعى المدهش والانتباه المتوتر المستوفز ، نجد ذلك فى وصفها لعمليات الولادة والختان، كما نجده حيث لايمكن أن نتوقعه، فى وصفها لفتى الأحلام الذى ألهب مشاعرها بالحب الأفلاطونى الأول وهى مراهقة، فهى تحاول استحضار صورته الشفيفة وكان فنانا يقف فى الحقل المجاور لشرفتها فى منوف كى يرسم أحد الفلاحين، فماذا تستحضر منه؟ «لا أذكر من شكله إلا بريق العينين . . قميصه الأبيض الواسع يمتلئ بالهواء يشبه الروح المحلقة فوق الزرع ، بلا جسد، بلا بطن أو فخذين أو أعضاء خاصة « العضو» الذى يندفع منه البول فى جسد أخى ، لم أتخيل أنه يبول مثل أخى أو الآخرين من البشر، أن له فتحة شرج تخرج منها فضلات الطعام أو الغازات» .

لاترد هذه الأوصاف بالذات على مخيلة الكاتبة صدفة أو بطريقة عفوية، إنها تحدد أسلوبها فى تخيل الشخوص والمواقف، تعرية الحالات وتسمية الممنوعات ، مما يلون رؤيتها للحياة بأثر رجعى دون حاجة ضرورية لهذا التوصيف، فهى تقول «لم يرد فى ذهنى حينئذ تصوره هكذا»، لكنه يرد الآن بإلحاح بعدما أصبح إدراكها للماضى مشروطا بهذا النزوع الطبيعى الفادح لتجسيد قبح الحياة المعادل لمظاهر الجمال فيها، وليس هذا مجرد رغبة فى إضفاء الطابع الواقعى على الكتابة لتبديد

الحلم الرومانسيّ المتخيل، بل هو أشد كثافة وعرامة، حيث يعبر عن امتلاء الروح بالتمرد على مظاهر النفاقين الاجتماعي والأدبـي، عن الرغبة فى تفجير الذوق العام المتكلس حتى يصبح أشد صدقا وحرارة، وأبلغ جسارة فى تغيير الحياة.

وعندما ترصد الكـاتبة من هذا المنظور الثورى مظاهر الفـوارق الطبقية الكامنة فى بنية الشعب المصرى فإنها تشير إلى بقايـا التركة التركية فى اعتبار أى فلاح مصرى مجرد «جلنف» لم تصقلـه المدينة، لكنها عنـدما تعمد إلى لمس العصـب الحساس المرتبط بمنظـومة القيـم تدرك مـدى التوحـدوالانسجام بين الأطـراف المتضادة فى الظاهر، فالخوف من «كلام الناس» هو الذى يحكم سلوك الجميع، تعبر عنه نوال السعداوى بهذه الطريقة المميزة قائلة :

«ـ الناس تقول علينا إيه ؟

هذه العبارة أسمعها من جميع الأفراد فى عـائلتى أمى وأبى .. خالتى فهيمة لم يكن يهمهـا أن أضحك بصـوت عالٍ وحـدى فى غرفتـى .. تنهرنـى فقط عنـدما أضحك بصوت عالٍ أمام الناس «الناس بيقولـوا عليكى بنت مش مؤدبة» خالتى نعمات لم يكن يهمها أن تلدغنـى القملة فى فروة رأسى، كل مايهمهـا «مس هيمر تقول علينا إننا مقملين»، حين يرسب أخى فى المدرسة يقول له أبى «الناس بيقولوا ابن مفتش التعليم فـاشل فى التعليم»، حين يفور اللبن وأنا أغليـه على النار تقول أمى «الناس تقول عليكى مش عارفة تغلى شوية لبن».

هذا هو المعيار الذى تقاس به الأعمال والتصرفات، لا فرق فى ذلك بين التركى الأصل والفلاح، الرجل والمرأة، المتعلـم أو الجاهل. لايهمّ ماذا نفعل إذا كنا وحدنا بمنجىً من عيـون النـاس، لايهم الضرر الحقيقى أو المنفعـة الفعليـة، المهم هـو الظاهـر الذى يعـرفه النـاس ويتداولون الحديـث عنه، هـذا شىء بعيـد الغور فى ثقافتنا أدركت نوال السعداوى ببصيرتها الثقافية تناقضه مع قيمة أخرى غالية نزعم الحفّاظ عليها ونحن نهدرها فى كل لحظة، وهى قيمة الصدق والحق فى ذاتها بغض النظـر عن المظهـر، أدركت أن النظـافـة والجمال والفرح والحب مـن أحلى مباهـج

الحياة، وحرماننا منها مراعاة لما يقول الناس هو التشويه الفعلي للسلوك وللنبل الإنساني.

ولا يتعلق الأمر بمجرد الحرص على إرضاء الرقابة الخارجية للآخرين في أخلاقياتنا، إذ سرعان ماتبتلع هذا الرقيب في داخلنا ونصدر عن أوامره. لقد انبثقت في خواطرها هذه الأفكار لأنها أحست بالعار من احتمال تسرب خبر حبها المراهق البرئ للآخرين، وإذا كانت حياة الشباب لاتعنى شيئا بدون هذا الحب فإن الرقابة الاجتماعية عندما تصبح ذاتية وتعمل على وأد المشاعر المتفتحة وتجريم التعبير السلوكي عنها فإن مظاهر القبح والكراهية هي التي يسمح لها بأن تطغى على سطح الحياة، تصبح النتيجة أن مجتمعنا يجرّم من يقبّل فتاته في الشارع تعبيرا عن حبه وتعفى من يصفعها أمام الآخرين من أي عقاب.

وإذا كانت كتابة السيرة الذاتية تقتضي توظيف نوع خاص من الخيال، فإن من الممكن أن نطلق عليه «الخيال المشاكل للواقع»؛ أي ذلك الخيال الذي يعمد إلى تكوين وقائع مجانسة في صميمها للأحداث التي وقعت بالفعل كي يشرح أسبابها العميقة وطريقة فعاليتها في صياغة الشخصية. وكلما كان تشاكل الخيال مع ماتوقعه من طرائف الصبا والطفولة ـ بغض النظر عن ابتكار بعضها وتحريف بعضها الآخر أحيانا لإرضاء الذات ــ كانت السيرة أقرب إلى إشباع النموذج الذي نرسمه لأنفسنا. وقد اعتمدت نوال السعداوي في أوراقها على هذا الخيال كثيرا في ابتداع أوصاف ومشاهد من جنس ما احتفظت به ذاكرتها وقامت بتأويله من منظورها الناضج، لكنها لا تلبث أن تخرق قانون التشاكل هذا عندما تترك لثقافتيها النفسية والطبية اللاحقتين أن تتدخلا لرسم صورة يستحيل أن تخطر على بال صبية صغيرة، عندئذ نشعر بوطأة الثقافة على الفن وتحول الكتابة إلى مظهر لإبراز المعلومات المقحمة على السياق، لنتأمل هذا المشهد الذي تحكي فيه عن أول مرة تقدم لها خاطب فطلب أهلها منها أن ترتدي فستانها الحريري وتحمل صينية القهوة إليه، بينما خالاتها يجلسن في الصالة «الضحكات تنقطع فجأة وأسمع الهمس أو الهسيس يرن في أذني أكثر وقاحة من الضحك، أراهن من شق الباب

جالسات متكئات متلاصقات فوق الكراسى والكنب البلدى، يرن صوت أبى أو رجل «ما» فى غرفة الصالون فينتفضن كـالدجاجات المذعورات يطاردهن ديك فى عشة الفراخ يبغى اغتصابهن، يتنافسن عليه . . أهو الانفصام أو الحلم بالاغتصاب؟ تخفيه الواحدة منهن فى الأحشاء كـالجنين السفاح حين تغيب فى النوم»، ومع سلامة التفسير لمشاعر الكبت فى مجتمع الحريم، ومع أننا ندرك أن زمن الكتابة الذى يلتقط الظواهر ويطرح حولها الأسئلة يختلف عن زمن الحكاية ومشاعر البنت المتمردة التى تحمل صينية القهوة ولا تريد الزواج، إلا أن عدم التشاكل بين المتخيل وعين الفتاة وأذنها حينئذ يلغى وهم الاندماج الفنى العذب فى لحظات الصبا ويعيدنا لحالة الوعى الشقى المسيطرة على الكاتبة، خاصة عندما تعمد إلى التصريح بالمعنى بدلا من تقديمه فى مجرد واقعة دالة. ولعل هذه الشحنة الأيديولوجية الفائقة هى التى حالت بين نوال السعداوى وبين نمو إمكاناتها القصصية إبداعيا إلى المستوى الجدير بها لأنها لم تتمرس على ترجمة الملاحظات الفكرية إلى لحظات حيوية نابضة تسمح للمتلقى أن يتأملها وحده ويستخلص منها الدلالات الإنسانية المرهفة .

الابتسار واحترام الميثاق :

تخضع السير الذاتية لميثاق فنى ملزم للكاتب والقارئ معا فى عقد مشترك، يقضى بأن يتوحد فى الكتابة ثلاثة أطراف هى المؤلف والراوى والشخصية ويتعين على القارئ أن يدرك جميع الإشارات المؤدية إلى هذا التوحد ، ابتداء من ضمير المتكلم المستخدم فى السرد إلى الأسماء والصفات والأماكن والأزمنة الواردة فيه . وسيرة الدكتورة نوال لاتقدم أى إشكال فى هذا الصدد، فهى تحافظ بصرامة على ضمير المتكلم المسمى نوال وترصد الحقائق بالأعداد والأماكن بأسمائها الفعلية مما يجعلها شديدة الالتزام بميثاق السير الذاتية ويضع القارئ فى موضع مريح لايحتاج لفك أية شفرة غامضة أو يبحث عن مرموز إليه فى السياق، ولأنها بالغة الشجاعة فهى لاتعترف على الغير بل تبوح بدواخلها وهوا جسها ونقائضها، وهنا نجد

الكاتبة تجمع فى لحظة واحدة بين العيب الجسمانى والفضيلة المعنوية التى تعامل كأنها عيب، فتقول مثلا عن أسباب نفور العرسان منها فى مطلع شبابها بعد أن دبرت لهم المكائد التى تصدهم: « الضب ورثته عن أمى وخالاتى من عائلة شكرى بيه، عمتى رقية أكدت أنه السبب الوحيد وراء هروب العرسان. اختلفت معها ستى الحاجة « عين الحسود أصابت ابنها السيد بيه، سوف تبور ابنته الكبيرة، من ورائها تبور بناته الأخريات . . كانت لى سمعة أخرى فى المدرسة، بنت شديدة الذكاء. . الذكاء لم يكن من الصفات الحميدة للبنات. شهادة أخى طلعت تأتى من حولها دوائر حمراء علامات للسقوط، الحزن على رسوب أخى فى المدرسة يغطى على الفرح بنجاحى. فى الليل أبى يهمس لأمى: ياريتها كانت الولد وهو البنت، لازم علينا غضب من ربنا يازينب ذكائى ليس إلا غضب الله على أبى وأمى، نوع من الإثم يتوجب إخفاؤه مثل حذائى القديم، مثل الثقب فى السجادة العجمية».

ربما تغرى هذه اللهجة الحميمية الصادقة بعض الشغوفين بالتحليل النفسى للأدب بالربط السريع بين القبح والذكاء، وباعتبار الثانى تعويضا عن الأول، لكن مايشد انتباه المؤلفة الراوية هو تلك المفارقة الفادحة بين الرجل والأنثى، بين الفشل والنجاح، وبدلا من اعتبار الذكاء والتوفيق نعمة من الله يعامل كأنه من غضب الأقدار، تغود ثنائية الأب المنحاز للذكورة الحريص على تفوقها لتخترقها إرادة أعلى انتقامية تحرمها من ميزاتها الطبيعية لتمنحها لمن لا يستحق؛ للأنوثة التى ينبغى أن تظل هى الأدنى، تنفك الثنائية بين الأب والقدر، لكنهما يظلان ضد الأنثى، هذه المواجهة تمثل المصفاة التى تتحكم فى اختيار واستقطار المواقف والكلمات، نشدانا لعدالة المستقبل.

وفى تقديرى أنه منذ أن كتب لويس عوض أوراقه العارمة لم تشهد الثقافة العربية فى مصر فى العقدين الأخيرين سيرة ذاتية بمثل قوة وإبداع وشجاعة أوراق نوال السعداوى. ذلك لأن حسها المتمرد وتجربتها القصصية ونسويتها الثورية، كل ذلك أتاح لها ولنا فرصة استعادة مذاق الحياة ونكهتها عبر صفحات وضيئة من

تاريخ الروح المصرى فى الأربعينيات ومطلع الخمسينات بكل ارتعاشاتها الباطنية. لكنها للأسف ابتسرت أهم المنابع التى كان يمكن أن تجعل لكتابتها قيمة توثيقية خطيرة، مرت عليها بسرعة كبيرة، فبعد أن تمعنت بعمق فى شخوص أقربائها من خالات وأخوال وأعمام، ودمغت طبيعة المناخ الذى كان مسيطرا عليها حينئذ بأنه ذلك النوع من الحزن الخلاق، قالت بإيجاز محنق وكأنها تضع أطفالا مبتسرين: «كان هذا الحزن منبعا من منابع الإلهام، أيقظ حاستى الأدبية وجعلنى أكتب، الخادمة شلبية: أهى بطلة روايتى أغنية الأطفال الدائرية؟ خالى يحيى: أهو ذلك العجوز فى قصة ليست عذراء؟ عمتى رقية أهى زكية فى رواية الإله يموت فى حضن النيل أو موت الرجل الوحيد على الأرض؟ ربما طنط فهيمة هى تلك الضابطة أو الناظرة، وطنط نعمات هى تلك المقهورة المهجورة فى إحدى رواياتى». هذه الإشارات اللامحة كانت تستحق من الكاتبة مزيدا من التأمل والاكتمال، فى نوع من الاعترافات الإبداعية التى نفتقدها فى أدبنا السردى، فنحن لانعرف حكاية الروايات ولا أشكال تخلقها ولاطبيعة المواد الأولية التى استخدمت فى بناء متخيلها وتحولت عبرها، لانعرف عشرات التجارب العائلية والشخصية العاطفية والاجتماعية التى تكمن خلف المواقف والشخوص التى نشاهدها مكتملة فى الأعمال الروائية باستقلالها وموضوعيتها. أوشكت نوال السعداوى أن تضع يدها فى هذه السطور الوجيزة، بجسارة وخبرة جمالية ناضجة على أحد الأسرار التى يحرص المبدعون على كتمانها وإشفاقا من لذع البوح وتبخر سحر الإبداع، ولو أفاضت فى هذا الاتجاه ـ ربما فى الجزء الثانى من الأوراق الذى يغطى تجارب الحياة الناضجة وصراعاتها الممتعة لاستطاعت أن تضىء تلك المنطقة المعتمة فى الضميرين الأدبى والاجتماعى. خاصة وأنها قد رصدت بتحنان غامر وصدق جميل أخبار وليدها الإبداعى الأول وتنازعه حقه الشرعى فى الوجود عندما قالت: «بدأت رواية طويلة الصيف الماضى تحت عنوان «مذكرات طفلة اسمها سعاد، فى النهار بعد انتهاء الحصص أجلس فى الفناء أحتضن القلم والكشكول.. فى حصة اللغة العربية طلب المدرس أن نقدم له فى الاختبار قطعة أدبية من خيالنا، قدمت له الرواية، أعادها إلىّ فى الأسبوع التالى.. لم يترك صفحة من الرواية دون أن يشطب فيها أو يعلم عليها بقلمه الأحمر؛ خيال مريض ناتج عن ضعف الإيمان،

أفكار غريبة شاذة لاترد لأية فتاة فى هذه السن . . فى النوم يلوح لى القلم الأحمر كأنه حكم بالإعدام » لم ينقذها من هذا الإعدام سوى أمها التى شجعتها « القصة حلوة يانوال والمدرس غبى » ، وكان أبوها هو الذى حسم الأمر عندما تأملها طويلا ـ وهو مفتش اللغة العربية والدين ـ قبل أن يقول لها « برافو يانوال ، عندك موهبة فعلا » .

هنا نرى ارتطام العوالم المتناقضة ، مدرس تقليدى يجفل من جرأة الفتاة ويرميها بالتجديف ، وآخر أكثر تفتحا يدرك الكنز الذى عثرت عليه ابنته بداخلها ، موهبة الخلق . ألم يكن يستحق هذا الأب منها أن تغفر له ـ ولكل الرجال معه ، الظلم وتستشعر تجاههم بشىء غير هذا السخط المبيّت الموصول؟

ولأن هذه الأوراق تحقق أدق شروط السير الذاتية باعتبارها قصة استرجاعية تعيد تصوير الماضى الشخصى لتجسيد عوامل التكوين ، فهى لاتقتصر على الجوانب الفردية الخاصة ، بل تتجاوزها باقتدار لبعث روح الماضى الوطنى والقومى ، فى فصل واحد تعرض الكاتبة للتيار الوطنى العارم الذى جرف حكومة صدقى احتجاجا على معاهدته مع بيفن ، مصورة كيف أنها مع زميلاتها فى مدرسة حلوان الثانوية بنين طوال الليل ينسجن بالخيوط الحريرية الحمراء « البادج » الذى سوف يعلقنه على صدورهن فى تظاهرة اليوم التالى ، وتكون التظاهرة الصامتة الكبرى فى نوفمبر ١٩٥١ هي نقطة الختام فى هذه الأوراق ، حيث يلتحم مصيرها الشخصى المحبط بمصير الحركة الوطنية أيضا فى السنوات التالية .

وتظل السّمة المميزة لهذا النموذج الإبداعى هى الشجاعة فى التعبير عن رؤية مكتملة للحياة ، اختارت لها الكاتبة المواقف الدالة واللحظات الحاسمة وصبغتها بتفسيراتها اللاحقة ابتغاء بناء تصور جديد لمجتمع متحرر ، لا يصبح فيه الرجل عدوا للمرأة ، بل يشكل كلاهما صفا لمحاربة التخلف ، وصناعة المستقبل الواعد فى الاتجاه التقدمى الصحيح .

العاشق والمعشوق

كتابة تبحث عن ذاتها

فى مستهل روايته الجديدة، المكثفة فى شعريتها، المعمنة فى أسطوريتها « العاشق والمعشوق » يستحضر الكاتب الشاب «خيرى عبد الجواد» كلمات « السرىّ السقطى» : «لايكتمل العشق إلا إذا قال العاشق للمعشوق : يا أنا ». ! هذا التوحد الصوفى بين الذات والموضوع لايلبث أن يترجم إلى لون طريف من الكتابة التى تبحث عن ذاتها فى تجليات عديدة، فهى تحكى قصة السعى المتصل للراوى عبر أرض العجائب ، ومن خلال خوارق الحكايات للوصول إلى مخطوط سحرى ، لايلبث أن تتكشف سطوره فى أشكال فائقة ومفارقة، مرة فى صوت هاتف يأمره بالرحيل ، وأخرى على لسان شيخ ينصحه بالمقام ، وثالثة على صفحة بشرة صافية لامرأة فاتنة ترتسم على جلدها فيما بين السرة والركبة حروف الكتابة ، أو تتألق فى وميض عينيها ونداوة شفتيها ، وفى كل مرة يقف الراوى على سطور من هذا المخطوط الرمزى السحرى يمعن فى رحلته الداخلية للتماهى معه والحلول فيه ، حيث تسفر الرحلة فى نهاية الأمر عن تجلى المعشوقة الحقيقية سيدة نساء العالمين / الكتابة وتوحدها مع الكاتب حتى يقول لها يا أنا ، ويشد إليه القارئ الذى يصبح طرفا فى عملية الإبداع والتأويل فيصيبه رذاذ العشق ويدخل فى خلوته وجلوته .

ولعل حيلة البحث عن مخطوط مفقود أو موجود ، من أقدم حيل السرد فى الآداب العالمية ابتداء من «دون كيشوت» التى قدمها « ثيرفانيتس» الإسبانى باعتبارها مخطوطة موريسكية عربية قديمة ، إلى رواية «اسم الوردة» للناقد الإيطالى السيميولوجى الشهير» أومبرتو إيكو» التى اعتبرت فتحا فى الرواية العالمية المعاصرة ،

ولكن كـاتبنا الشاب يـذهب بعيدا فى تمثـل هذا المخطـوط على مستويات تطوى أبعاد الزمان والمكان، وتستجلى عناصر الأسطورة والرمز، وتتوزع مثل « أوزوريس» على فضـاءات الخيال واللغة، بحيث يتلـون هذا المخطوط بـ بشرية وحـروف خطية، ويتلبـس بمستوى لغـوى يتمثل فى طـريقة التعبير حيث يصطنع لغة راقية تحاوز بعض تراكيب التراث القدسى لتستحلها وتا نسيجها الخاص، مثل قـوله « إذا اقتربت شبرا من أحد الأمكنـة الخفية اقتر ذراعا، وكلما مشيت قاصـدا السعى . . أتانى هرولة» كما يستحـل التحليق نمط جديد من الكتابة التى تأتنس بصحبة أساليب المدونات التاريخية وال والتى أصبح « جمال الغيطاني» من شيوخها الكبار فى عـالم الرواية العربية «خيرى عبد الجواد» بطريقته فى بناء الجمل المتتابعة ، ومقاربة الأوصاف ا ومداهمة حالات الـوجد والصبابة ، والإمعـان فى محاولة الإمساك بالأشعـة المنبعثة من قلب العالم القديم، مما يحتاج من الأديب لجهد كبير حتى يتخ منطقة الجذب الطـاغية ويستقل بأسلـوبه وعالمه ولـوازمه التعبيرية والمجا القطب الأول .

وإذا كانت الحياة العربية ـ والمصرية على وجه الخصوص ـ مفعمة حتى بالأسرار والأسـاطير ، وذلك فى أبعادهـا الأنثروبولوجية التى تطفـح على لتكشف عـن الأغوار العميقـة، وتشير إلى طبقاتها الميثـولوجيـة فى قرارهـا حيث لاتكاد تمسك بحجـر منحوت فى أقصى قرية نائيـة حتى يخاطبك فيه أو ماكتب عليـه، فإن المبدع الذى يتصدى لملاقاة هـذه الأسرار لابد باستراتيجية واضحة.

ـ هل يعيد كتابة بعض هذه الأساطير بلغة جديدة، وأشكال فنية روائ يعيد فحسب إنتاج هـذا المخزون العريق برؤيته القديمـة ذاتها، فى لون م المتجدد والاستثارة الخصبة؟

ـ أم إنه فى حقيقـة الأمر لا يكتـب الأسطـورة القديمـة ، بل يستعير فحسب ليقـدم شهادتـه عن العصور الماضيـة ويجعلها مجرد أمثـولة يستة

دلالات محدثة ، فهو يتدرع بتعاويذ الماضى وأبخرته الدافئة ، لا ليطلق أرواحه الخيرة والشريرة ، بل ليقدم رؤيته المعاصرة لما يسكن هذا الماضى من قيم وخبرات؟ وحينئذ يدخل في مجال صناعة الرموز الثقافية وتركيبها من عناصر قديمة وإشارات جديدة ، منطلقا دائما من أسئلة الحاضر الحارقة ، وإمكاناته المستحدثة .

- وقد تراءى لى خلال قراءتى لرواية العاشق والمعشوق أن هناك عالمين يشغلان وعى الإنسان المعاصر، لايكاد النص يستحضر أحدهما حتى يصبح بوسع القارئ أن يتمثل العالم الثانى باعتباره شبيهه النقيض له ، ونظيره المباين لشروطه ، على مابينهما من تشابه وتخالف :

أحدهما : عالم السحر حيث تتحول الكلمات إلى شخوص وقوى فاعلة تتحكم فى النفوس والمصائر وتأسر من يقع فى نطاقها فلا يستطيع منها فكاكا طيلة عمره ، كما حدث للراوى الذى استبد به سحر المخطوط فنذر عمره للضرب فى الأرض بحثا عنه وخوض البحار والجبال تحقيقا لمعجزاته وتمثيلا لآياته الخارقة لقوانين الكون والطبيعة والتاريخ .

والثانى : هو العالم المضاد للسحر، المنبعث من أحدث منجزات العصر العلمى الحديث والمتمثل فيما يروى ويكتشف عن الواقع الاحتمالى فى أجهزة الكومبيوتر، حيث صار بوسع الإنسان أن يعيش تجارب تخييلية بنكهة واقعية وممارسة فعلية ، فيصل إلى معرفة حيوية حارة بحالات السفر والعشق والكشف والتماس واللعب والفن ، اعتمادا هذه المرة على تطويع قوانين الطبيعة وتكييف شروط الحياة ، كما استطاع من قبل أن يطوى الزمان والمكان ويتغلب نسبيا ع ضروراتهما . وبمقدار ماتحملنا الرواية العجائبية ـ ذات البؤرة الدلالية والبنيه الأسطورية القديمة ـ إلى أفقها السحرى الرامز نستشعر الحاجة الملحة لكى نعيش فى المستقبل ونستشرف إمكاناته ، وندرك الفارق الحيوى بين ثقافة الكتب المتخيلة ونبوءات العلم الجريئة .

وربما كانت هناك دعوات فاتنة ومفتونة بتخليق أشكال فنية مستنبتة من هذا

التراث القديم ، وكـان نموذج « العاشق والمعشوق» مثلا طيبـا على اعتصار رحيق الأساطير القـديمة وسرد عدد من حكـاياته بجامـع شخصية الراوى، لكن تـركيز الدلالة على المشـاهد العجائبية واللـوحات الوصفية البـاذخة يجعل هذا النـوع من الأدب بمثـابة تماثيـل متحفية ضخمـة تشير إلى مراحـل قديمـة فى وعى الإنســان وحفائر أثرية فى ذاكـرته . إنها لاتلتقط على الإطلاق مسيرة وعيه بالـوجود التاريخى الفاعـل لأنها تقع فيها قبلـه، لاتجسد طـرائق صنعه لأنماط الحيـاة لأنه يظـل فيها مفعولا به لقوى خارجة عن إرادته المتنامية . ومهما كانت قرابتها الجميلة لتراث عزيز على قلوبنـا إلا أنها ارتداد إلى ماقبـل الوعـى لايتم توظيفـه لتجذير مـوقف جـديد للإنسان من الكون والحياة ، وأحسب أن هذا النوع من الأدب على ثرائه الأسطورى وإنعاشـه للأعماق الـلاواعية فى مخيلـة الإنسان لايعلمنـا أكثر مـن ترجيـع ألحاننا القديمة، من حقـه أن يتم تجريبه واستنفاذه وتوليد كل مافيـه من جماليات، لكنى أحسب أنه لن يصنع لنا وعيا مستقبليا نعرف به كيف نصوغ حياتنا القادمة .

رمزية البنية الورقية :

يمكـن أن نطلق على بنيـة هذه الـرواية أنها ورقيـة، لنشير بذلـك إلى خاصيـة التداخـل فى الحكايـات مثلما يحدث فى النباتات الـورقية « كـالكُرُنْـب» كلما قطعنا الورقـة الخارجية الغلافيـة بدت بداخلهـا ورقة أخـرى وهكذا دون الوصـول لثمرة أخيرة، والرواية التى بين أيدينا متداخلة بنفـس الطريقة، فالراوى يحكى قصته فى البحث عـن المخطوط حتـى يصل لشيخ الجبـل، وشيخ الجبـل يحكى تـاريخه مع إخوته التجـار حتى يصل لشيخ السور، وشيـخ السور يحكى قصة أبيـه الملك مع ملك البحر حتى يصل لمدينة الدبابين، وتأخذه عنقاء من مدينة الدبابين إلى جبل الحكايـات، وهكذا تتـداخل الأوراق حتى نصـل للقلب الـذى لايقل عـن ذلك ورقية لأنـه المخطوط، وهو يتـألف من ٤٩ ورقـة حاصل ضرب سبعـة فى سبعة، وهى أرقام سحرية . لكن هناك سببا آخر يجعل بنية الرواية ورقية ، بمعنى أنها من صناعة الوراقين وإيحاء عـوالمهم أكثر مما هى من وحى الحيـاة ومشكلاتها اليومية،

فهى نتيجة هوس خاص بعالم الكتب القديمة وما تستثيره الثقافة الشعبية تجاهها من أبعاد ميثولوجية ورمزية، فهى كتابة مشغولة بذاتها، تعيد صياغة الواقع لتجعله مثالا ذهنيا لها وتفرغه من مادته الحقيقية.

وإذا كانت الحكايات الشعبية تتمتع بنوع خاص من الرمزية القريبة التى تجعل غموضها مجرد لحظة تشويق سابقة على مفاجأة الكشف المرتقب دون أن تستعصى عل الحل، فإن رمزيتها من قبيل رمزية الأحاجى والألغاز القريبة المفهومة، وسنجد أبرز نموذج لذلك متمثلا فى الحكاية الثالثة التى باع فيها شيخ الجبل ثروته بكامل صررها الثلاث مقابل جمل ثلاث هى :

ـ الصاحب اللى يآمنك ماتخونه ولو كنت خاين.

ـ حبيبك اللى تحبه ولو كان عبد نوحى

ـ ساعة الحظ ماتتعوضش

ويقوم الراوى / الكاتب باصطناع مجموعة من الوقائع والأحداث تجعل هذه الكلمات هى حبل النجاة الذى يخلص البطل من الموت بفضلها، مما يشير إلى أن الحكمة هى التى تصنع الوقائع أكثر مما تستخلص منها، ويجعل الحكاية مجرد تجسيد لمقولات ثمينة مسبقة ومحفوظة، الأمر الذى يتيح للمعشوقة الأبدية / سيدة العالمين الفاتنة أن تقول للراوى : الآن أنت منى، فأنا الكلمات الثلاث وأنت الذى على يديك تتجسد معانى الكلمات.

وتكتمل البنية الورقية للرواية عندما تستحيل إلى مكان يلتقى على سطحه المكتوب والمروى شفاهة مجموعة من الأقاصيص التى تتنامى حتى تصنع جبلا رمزيا هو جبل الحكايات، وهناك يلتقى الراوى بمارد جنى يسد طريقه ويمسك بتلابيبه بين أصبعيه حيث يرفعه إلى عنان السماء ولايسمح له بالمرور حتى يقص عليه حكاية لم يسمعها من قبل، مع تنبيهه بأنه عفريت الحكى الذى لاتخفى عليه خافية، وتكون حيلة الراوى الماكرة أن يقص عليه حكايته مع المخطوط، ولأنها جديدة ومبتكرة وفائقة ـ فى زعمه ـ فهو يحصل بها على خلاصه من شيطان

الحكايات . وعندئذ يتشكل هذا العالم التخيلى من عناصر فائقة تستقطب جميع مناحى السرد وأماكن الحكى باعتبارها كنوز الخيال ومناجمه الحقيقية فى التراث ، فيحكى الراوى أنه يشهد « كائنات على صورة الإنسان يتكلمون بلغة غير مفهومة ولهم أجنحة يطيرون بها ، وأمة وجوههم كوجوه الكلاب وسائر بدنهم كبدن البشر، وأمة على صور الناس ولا توجد عظام فى أرجلهم فيزحفون زحفا ، وهؤلاء موطنهم الأصلى ألف ليلة وليلة ، ومن كان له رأسان وثمانى أرجل ، ونساء لهن شعور وأثداء يلقحن من الريح ولهن أصوات جميلة ، وهؤلاء موطنهن سيرة الملك سيف ، . . ومامن إنس أو جن أو وحش وطير جاء ذكره فى حكاية إلا ورأيته « هنا نرى كيف يتصدى الراوى ليقص علينا مايفوقها جميعا ، مما يكشف عن عجب الفنان بذاته إبداعيا ، وهو من صميم جوهر الشعرية ، تستوى فى ذلك شعرية القص والقصيد ، الأمر الذى يطرح سؤالا ملحا : عندما يتركز لب القص ليدور حول نفسه ويتجلى فى أفانين الخيال التى تبهر شيطان الحكايات ذاته فإلى أى حد يتمكن حينئذ من استجلاء أسرار الكون وتنمية خبراته المعرفية إذا اقتصر على هذا اللون المسرف من فانتازيا الحكى الإنسانى؟

موقع الراوى ومصادره :

تحتفظ الرواية فى جملتها برؤية النصوص القديمة فى روحها وجوهرها ، فهى تقع فى قلب عالم العجائب وخوارق السحر، فالمدينة التى يصل إليها شيخ الجبل تقع بعد بحر الظلمات وجبال قاف ، لايمكن الوصول إليها سوى لمن يملك سر طىّ الأرض والزمان ، وعدد الأهوال التى يلاقيها فى صحبة الطحان العجوز والتعرض لكيد زوجته الشابة بعد امتناعه عن مراودتها من خصائص أدب العصور الوسطى وتجلياته المكرورة ، ونجاته بجلده نتيجة لتوظيف الحكم الثلاث السابقة هى مغزى أهمية الكلمات ، لكن الدلالة الواضحة لاتلبث أن تسفر عن نفسها فى قول الراوى لشيخ الجبل « إنها حكايتى أيضا ، لاتنس أنى كنت معك ، وقد رأيتك مثلما رأيتنى ، فيرد عليه : نعم ، أعرف ، فقد كنت أنا ، وماحدث لك حدث لى أيضا ، فالحكاية واحدة مهما تعددت فروعها » .

وإذا كان هـذا التماهى بين الشخـوص يتجلى فى وحدة الـراوى والمروى له، فى لفتة صوفيـة تضع موضع التطبيق شعار العشـق الذى تبستهل به الحكايـات، فإنه يعلو بطبيعـة الحال على منطق السـرد الأسطورى القـديم ليقدم إحـدى العجائب التى تلخص مغـزى الرواية، وهو مغزى كـونى لايخرج بدوره عن عقـائد التناسخ القديمة عنـدما يزعم كشف سر تشـابه تجليات الحياة فى تكـرار الأحياء أنفسهم، وكأنه يريد أن يقول لنا الحكمة الرائجة بـأنه مامن جديد تحت الشمس، فلا يلبث أن يرتـد على نفسه ليعترف بأن مايـوحى به فى هذا الشـأن ليس جديدا هـو الآخر. وإذا كان أجمل مافى هـذااللون من السرد وأبقى مايظـل متوهجا فى نفوسنـا منه هو اشتعال جرائق الخيال بسيـل متدفق من الحكايات والخوارق التـى تحمل لنا أضواء مهرجـان الأدب الوسيـط فإن المادة التـى يتكون منهـا مألـوفة لنـا جيدا فى التراث القديـم، ولنا أن نتساءل حينئـذ عن دور الراوى / الكـاتب فى إعادة سبـك هذه المادة وصياغتها فى تشكيلات وتوافقات جديدة، كيف عمل على تجميعها ومن أية مصـادر أخفـاها أو ألمح إليهـا بحـذق، ولماذا يتراءى لـه أن يكشف عـن بعـض المصادر الثـانوية، مثلما يـورد تعقيبا على الفقرة التى نقلهـا عن طوق الحمامـة لابن حزم، ويخفـى غيرها من مصادر حكـاياته الكبرى، هل يـريد أن يوهمنا بـأنها من صنع خياله وحده، أم إنه قد احتفظ بفقـرة طوق الحمامة بصياغتها الأصلية وأعاد تجسيد الحكايـات الأخرى بلغته هو فامتلكهـا نتيجة لذلك، وهـل نمتلك الخيال بمجرد التعبير عنه، أم إن المتخيل ـ هو مايبقى لدى المبدع والمتلقى ـ يتجاوز البنى اللغوية التى كتب بها، وتصبح ملكيته حينئذ أمرا مشاعا بين أبناء الثقافة الواحدة؟

كل تلـك الأسئلة ترتبط بقضيـة محورية هى فاعـل تلك الكتابة الجديـدة التى ترقص على إيقاع الكتـابات القديمة ومدى قدرته على تقديـم منظور خاص به أو رؤية مميزة له، لأن الكتـابة القديمة جماعية تعبر عن مكنـون ضمير العصر وباطن وعيه بالوجود، أما الكتابة الحديثة فلابد أن تكون فردية تسعى لتكوين رؤية محايثة لوضع مبدعها الشخصى والفئوى، فإن اندغمت فى طوايا الكتابة القديمة وتماهى الراوى فيها مع من يروى لهم وعنهم تصبح كتـابة فاقدة لهويتها المعاصرة من شدة رغبتها فى الحفاظ على الهوية الشعرية القديمة.

والسؤال الهام الذى يتجاوز نموذج رواية خيرى عبد الجواد، ليطرح على كبار ممثلى هذا التيار الجديد فى الرواية العربية، وفى مقدمتهم الكاتب المعجزة إبراهيم الكونى الذى انهمر علينا بآلاف الصفحات فى أعماله الفذة ليوقظ مخزون هذه الصحارى العربية الشاسعة من ميثولوجيا وحكايات، هل يمكن أن نعتبره بعثا عربيا لواقعية سحرية تضاهى فى عرامتها وأصالتها الواقعية السحرية التى انفجرت منذ عقود قليلة فى أدب أمريكا اللاتينية وتقدمت به إلى الصفوف الأولى فى مشهد الإبداع الروائى العالمى ؟

وفى تقديرى أن الإجابة النقدية المعمقة عن هذا السؤال ترتبط بتحديد بؤرة القص ومنظور الرواية، أى فى استراتيجية رؤيتها الشعرية، هل تقع فى قلب العالم الغيبى وتتبنى أسراره وأساطيره فحسب، أم تختبر ماتبقى منه فى وجدان شخوص اليوم وماترسب فى أعماقهم من آثاره مما يكيف طريقة فهمهم ويشكل نوع وعيهم بالكون والوجود، وإلى أى حد يمكننا ـ دون تعسف تأويلى ـ أن نرى فيها أمثولة كبرى قد طرحت على الأمس أسئلة اليوم فى لفتة لا تلبث أن تستغرق منظور الغد وتوقعاته، وبعبارة أوجز، من هو الفاعل فى السرد والموجه لحركته، وفى أى اتجاه يمضى؟ وأحسب أننا مازلنا بحاجة لتحليلات منهجية مكثفة للنماذج الباهرة فى هذا التيار الروائى الجديد حتى نكتشف وجهته الحقيقية.

أما فيما يتصل برواية « العاشق والمعشوق» فإن الراوى لايتموقع إطلاقا فى أية لحظة تاريخية، ولايضع رجله على الأرض التى نعرفها، إنه راوٍ متخيل لعالم قديم يدخل فيه حتى الذوبان لشهوة الوصول إلى جوهره، مما يضعه خارج منطقة الوعى التاريخى تماما، عندئذ تصبح حكاياته أسطورية دون أن تكون واقعية سحرية، ويصبح مايقصه طريفا وممتعا، لكنه لايؤدى إلى تراكم خبرة بالحياة ولا تنمية إحساس جمالى بمعطياتها، قصارى مايحققه هو التنشيط الخلاق لعمل المخيلة والعناق الحار لإنجازها.

مشاهد الحلول :

ولكى نتدبر مكنـون الرؤيا الأسطورية وما امتزج بها من عنـاصر مودوثة تتصل بعالمى التكوين والجزاء معـا ، نقرأ طرفا من هذا المشهـد الحلمى المشروط بالصدق لأن الأحداث المحكية تبرهن صحته ، عند اقتراب شيـخ الجبل من جوهرة الأحلام العظمى ، واستكانته فى حضن رمز المستحيـل ، الفتاة المسماة عنقاء التى بقيت من مدينة الـدبابين ـ نظيرة قريـة لوط ـ شاهـدة على إفكها واندثارهـا ، تقوده الفتاة فى واحدة من المعاريج الجميلة التي تـذكرنا بمثيلاتها فى التراثين الصوفى والأدبى حتى تتجلى أميرته له « فى رقصة موقعة ، أنثوية الروح والجسد المضوى يحيل الليل إلى بهاء سرمدى من نـور ونار وعطور فواحـة البهجة وحدائق وأعناب وجنـة ليس كمثلها شىء . . العينان أخـذتا تصاعدان تكـونان أفقا له زرقـة سماء تخلق للمرة الأولى ، رمانتـا الصدر كاملتـا النضوج تطيران ناحية الأفـق لتستقرا كوكبين دريين تنـاثرت حولهما نجـوم وشموس وأقمار كل فى فلـك يسبحون » ثم مـايتبع ذلك مـن تشكل حرف الميـم فى السماء حيـث نـرى أمشـاجـا مـن قصـص التكـويـن والحلـول والانفجارات الكـونية يختـزن فيها تراث شعبـى ودينى عـريق ، يتصـل بمجالات النشأة والبعـث والتصوف والفن والشهود ، ويحاول أن يصنـع رموزا أعقد ممـا رأيناه من قبل عبر الحروف السرية السحرية ، فهذه الميم يمكن أن تكون الحرف الأول من اسم «مريـم» رمز العذرية والخصوبة معا ، ويمكن أن تكون ـ كما يرى بعض النقاد المجتهدين ـ رمزا لاسم «مصر» التى يتجه لها الكاتب بضراعته ، ويمكن أن تصبح مجرد سر صوفى لامقـابل لـه ، أو إشارة كـونية لـلأميرة ذاتها ، لأن الدلالـة الكبرى لاتحمل هـذا الإبهام الملتبس ، فروح العشق قـد ذابت وتجلت فى الكـون ، سطعت على مشاهديها وأصبحت جزءا من كيان الوجود ذاته .

وفى المشاهـد الفانتازيـة الأخيرة تتجلى مجموعة أخرى مـن الرموز التـى يمكن استخلاص منظومة منها توازى « الأقانيم الثلاثة » فى الفكر القديم ، حيث يتجسد فى الراوى سر الخلق الفنى المقابل للخلق الكونـى ، وهى تتألف من «بيت الخيال» الذى يسمى أيضا « بيت الأحزان » لأن المسرات فيه عـابرة طارئة ، فجوهر التخيل

يرتبط بالتحول والتغير وهما مصدر الحزن المقيم ، أما « المخطوط» فقد تجلى للراوى على جسد « حزينة» ليبشره بأنه قد أصبح سيد العالمين مثلما كانت معشوقته سيدة نساء الأرض، وبوسعنا حينئذ أن نسمى الطرف الثالث المشار إليه فى هذه المنظومة « الكتابة» وهى التى تتراءى عبرها أخيلة الأحزان، بما يؤدى إلى توحد أطراف الأقانيم كلها، وينبثق الإبداع إلى الأبد ، عندها تكون الكتابة هى كتابة الذات بمقدار ماهى كتابة التخيل الحزين . ويصبح بوسعنا حينئذ أن نتساءل : هل هذه حقا هى البؤرة الدلالية التى تصنع الرواية رموزها بإتقان عبر صفحاتها السحرية، فتشير إلى كتابة مكتفية بذاتها، مفتونة بروحها ، متعالية عن الزمان والمكان والتاريخ، مهما اتسعت للتأويل واحتملت التعدد فى الفهم مثل كل كتابة شعرية أصيلة ؟

قراءة فى « إيقاعات متعاكسة » :

صاحبة العربة الذهبية

كثيرا مايحتفى النقاد المحترفون بالأدب التجريبى ، لأنهم يجدونه وسيلة مواتية للرهان على الطرائق الجديدة ، والنفاذ إلى قلب المستقبل ، ولكنهم يغفلون عادة عن مستوى آخر من التجريب الخفى ، أدق وأعمق أثرا فى توجيه مسارات الإبداع من المحاولات الطليعية الصارخة ، لأنه يجرى داخل الصيغ والأشكال التى أصبحت مألوفة عادية ، ليبث فيها فعالية مستحدثة ، ويمنحها رؤية صافية بضبط إيقاعها بإتقان كى تقوى على التقاط ذبذبات الإنسان المعاصر ونكهة خبرته الفلسفية والجمالية ، أى تطويرها كى تحتفظ بقدرتها على تحقيق معادلة الإبداع الناجع فى كل العصور ، وهى الارتكاز على شفرات توصيلية مفتوحة ليتيسر التلقى السلس ، وخلق تعديلات فى الأبنية الكلية تزيد من كفاءتها وتوسيع مدى استجابتها لمتغيرات الفن والحياة .

ولعل المؤشر الصائب الذى يسعفنا فى الوقوع على هذا النمط المتوازن أن يتميز الكاتب فى جملة إنتاجه بصوت شخصى بارز، ويعبر عن منظور ناضج ، دون يشعرنا بتوتر القطيعة مع الذائقة العامة أو الخروج عن مدارها بشكل لافت . وإذا كانت الكتابة السردية تشهد فى الأونة الأخيرة محاولات طليعية فذة ، تنحو إلى ارتياد آفاق جديدة ، بعضها يتوسل بما يطلق عليه « القصة القصيدة» أو «النص المفتوح» أو «عبر النوعى» ، وبعضها يمتاح من المخزون الأنثروبولوجى والأسطورى الثرى فى الذاكرة العربية ليصنع نصوصه الفانتازية ، فإن ثمة تيارا آخر يسرى فى أوصال حركة الإبداع العربى ممعنا فى تأسيس « كتابة الحياة» التى تعيد صياغة الواقع وتشكل ملامحه ، بكل مايمتد إليه من تقاطعات واتجاهات : اجتماعية ونفسية

وثقافية فى تـوالد خلاق، يبتعد عـن محاولة استنساخ الماضى، بقـدر ما يستجيب بشكل مـدهش لقانون عـرقه الدسـاس ونموذجه المتطور. ولأن إبـداع المرأة مازال تجربة طليعية تختبر منظوماتنا الأيديولوجية وتحركها نحو مزيد من التحرر والاتساق فإن ضبط الإيقـاع فيه يكتسب ضرورة خاصة، إذ يلتحم بحـراك البنية الاجتماعية ويسعف عليه.

ومن الطـريف أن نلاحـظ ـ عكس مـايتوهـم بعض الناس ـ أن أدب اليوم، نتيجة لمشاركة الرجل والمرأة فى إبداعه وتلقيه ـ أرقى ذوقا، وأعف لغة، من كثير من نماذج الأدب الفاحـش الذى كـان يستغرق المجتمعـات الذكـورية متنـاقضا مـع حرصها على المظهر الوقور المتطهر. على أن النمـوذج الإبداعى الذى نتوقف عنده اليوم يتجـاوز هذه الإشكاليـة الحساسة بتلقـائية عجيبة، إذ يجمـع بين تحرر الروح ومحافظـة اللغة، بين تقـدميـة الموقف الاجتماعـى ورصـانـة التعبير الفنى، ليقيـم انسجاما حقيقيا بين نسق الحياة والخطاب الإبداعى المشاكل لها. وهذا ما تتميز به الكاتبة «سلوى بكر» فى إنتاجها الـذى يشمل حتى الآن خمس مجموعات قصصية وروايتين، لاتزال أولاهما «العربة الذهبيـة لاتصعد إلى السماء» ترف فى ذاكرة القراء بتجربتها الفريدة. وتجىء مجموعتها الأخيرة «إيقاعات متعاكسة» لتبرز تمكنها من فن القـص، وقدرتها على تحويـل التجارب اليـومية لـلإنسان العـادى المتوسـط، وعـوالمه الـداخلية الغنيـة، إلى خبرة جمالية بـالحيـاة ومثير فنـى لتأمـل أشـواقهـا وإحباطاتها، بمذاقها الفعلى وحجمها الطبيعى، وألفتها النادرة الودود.

بين الهندسة ورفض الآلية :

منذ أن أصبحت الرواية حكايـة التحولات الكبرى فى الحياة الاجتماعية والنفس البشرية أيضـا، وقد بقى على القصة القصيرة أن تظـل المجال المصغر الـذى يمثل تعاكس التـوترات وتقاطع المصـائر، بحيث تكمن بؤرتها الحقيقيـة فى رصد خطوط الأمانى الطولية، وكيفية اعتراض القدر أو الآخريـن ـ عليها بخطوطهم العرضية، إذ يتجلى حينئذ عمـق التمثيل لأشـواق الإنسان المحبطـة وحركـة الحياة المنتصرة؛

لتوهج الفرد وذوبانه مقابل احتدام النوع وارتقائه ؛ لصياغة تاريخ الوجود الملحمى فى نهاية المطاف. والسمة اللافتة الأولى لكتابة سلوى بكر أنها تعرف كيف تحيل الحدث واللحظة والمشهد إلى شيء أشبه بالإيقاع الموسيقى ، فتذيب ماديته وتنسجه فى خيوطه الدقيقة، لكنها تدرك بفطنة إبداعية عالية أن هذا النسيج لن يتم مالم تتعاكس اتجاهاته وتشتبك تياراته ، فى احتواء شفيق تارة ، وصراع مرير مرة أخرى، بما يكفل تقديم منظور متماسك للعالم والمجتمع والإنسان الفرد. والقصة التى تحمل عنوان هذه المجموعة الأخيرة تقتصر على تجسيد لحظة داخلية متوترة ، فى حياة فتاة عادية ، تمضى لاختبار عمل كى تلتحق بوظيفة عازفة موسيقية فى صالة أحد الفنادق، تبدأ محنتها الصغيرة بتوصيات أمها اللحوح، وهى تؤكد لها مرارا أنها مثل العلكة المريرة التى تمضغها كل يوم، كى تبرز فى هذا اللقاء أجمل مافيها حتى تحظى بالقبول والوظيفة، فتزين شعرها بالوردة القطيفة البنفسجية، وتركب الأتوبيس فى الاتجاه المضاد حتى تضمن مقعدا مريحا من أول الخط القريب ، لكن الفتاة فى قرارة نفسها تعرف مناطق الضعف فى طموحها المشروع، فقوامها البدين لن تصلحه الوردة كما لن تخفى فكها البارز القبيح الذى ورثته عن أمها، وهى ليست متحمسة لهذه الوظيفة لأن معاش أبيها يكفيها، ولأن الموسيقى لم تكن يوما هوايتها الحقيقية، فأمها هى التي دفعتها إلى ذلك قسرا لتعويض فشلها الشخصى، هى لاتريد الخاطبين الذين تتمناهم أمها، لأن « مينا » زميلها الوحيد الذى اكتشف سمو روحها قد «هجّ» إلى المهجر وترك الجمل بما حمل ، وهى لن تطيق عذاب مؤسسة الزوجية ولا سجنها المحتوم بدونه، والأهم عمليا من كل هذه الأفكار أن الأتوبيس يتأخر فى النهاية عن إدراك الموعد لأن كلا من السائق والمحصل والركاب قد تلكأ عند أحد الأفران الحكومية التى تنتج أرغفة مثل الأقمار، لأن أحد كبار المسئولين يسكن قريبا منه، وهى فى تعجلها وخواطرها قد فاتها أن تشاركهم متعة الحصول على هذه الأرغفة ، فلا يبقى فى نفسها سوى هذا النوم الطفيف بعد أن شهدت، وشهدنا معها - تعاكس إيقاعات الحياة فى لحظة مشحونة ومضيئة - بالدفء الإنسانى . لكن إذا كانت الدنيا هكذا فكيف يعيننا الفن على تحمل آليتها والتفوق على رتابتها؟ هل يؤدى ذلك من خلال التعبير

الجمالى عن هـذه الآلية واليقين الـواضح باستمـرارها رغم كـل شىء؟ وهـل ينفع التموقع حينئذ داخل النفس البشرية ، ألـن تمسح العادة الشعور بالتكرار النمطى للـوقـائع والتماثل الشعـورى للمتمـرسين بها؟ لابـد أن تتقـاطع الـرؤى وتختلـف المنظورات حتى تتجسد هذه الآلية فى واقع فعلى أو محتمل.

فى قصة « الـذرة» التاليـة تستشرف الكاتبـة أفقا مغـايرا لتجـربتها الشخصيـة لتحكى قصة امرأة ريفية بسيطة ذهب عنها زوجها للعمل الشاق مع أحد المقاولين فى العاصمـة وظلت فى المدينـة الريفية بعيـدة عن قريتهـا تسعى لضمان رزقهـا مع أولادها الصغـار بعد نفـاد مدخراتهم اليسيرة. تهتـدى لزرع قطعـة الأرض الطينية الواقعة بين المساكن بـالذرة وبيعها مشوية ، تتوارد عليها نماذج عديـدة من الرجال والنساء والأطفـال ، يصورها منـدوب مجلة أمريكية ليضمهـا لمقاله « كيـف تقتات شعـوب العالم الثـالـث» ، كما تصورهـا صحفيـة شابـة لتحقيقهـا عن التلـوث فى المدينة ، وكل يغنـى على ليلاه ، وهى تمضى مسترجعـة بعض ذكرياتها مـع زوجها وأطفالها ، خاصة هذه البنت الصغيرة التى يشك أبوها فى شرعيتها ؛ إذ جاءت على إثر حادثـة عجيبة مرت بهم فى إحدى الترحيـل العمالية ، دخل عليها مـن حسبته زوجها ولكزها فى جنبها وأمسك بثديها وعراها من الثياب ثم واقعها بنفس الطريقة التى تعودت عليها منه وهى نصف نـائمة ثم استغرق فى الشخير ، وعندما تيقظت صباحا اكتشفت أنه زوج المرأة المجاورة لها وأن زوجها بقى خارج الخيمة هذه الليلة لاستنشاق الهواء ، وتعلـل الرجل بـأنهن سواء ، ولم يتمكـن من تمييز إحـداهما عن الأخرى ، وانتهى الأمر بالمصالحة وبقى الشك فى نفس الزوج من أبوته للطفلة التى جاءت بعد هذه الحادثة بشهور عديدة.

لكن مايدهشنا فى هذه الحكاية هو ماتكشف عنه من آلية الحياة فى ممارسة أشد حالات العلاقات الإنسانية خصوصيـة وفرادة ، ولأنها مروية بضمير المتكلمة فإن منظور القصة لا يـولى أهمية كبيرة للتدقيق فى الجانـب الأخلاقى للمسألـة ، كل ما تحرص عليه هو أن تؤكد أن هذه الشكـوك فى محلها ، وأن البنت جاءت نتيجة لهذه الغلطة دون إضافـة أية صفة شارحة أخرى. وعنـدما تتم إزالة أعواد الـذرة ويأتى

عمال البنـاء لشغل المكـان تكسب المرأة رزقهـا بعمـل الشاى لهم، وعنـدما يعـود المصور الأمريكـى لايلاحظ أن ظريفـة، هى نفسها التى تـوزع أكواب الشاى على عمال الصرف الصحى، لكنـه « كان يفكـر فى عمق بسر تـواصل الحيـاة فى بعض بلدان العـالم المتخلف لآلاف من السنين دون انقطـاع» وتكون القصة قـد كشفت بأحداثها عـن هذا السر، وهو قدرة الإنسان على التكيف حتى يواصـل حياته ولو بشكل آلى لايختلف فى جوهره باختلاف الظروف والشروط الخارجية.

صناعة الأدب ولفتات المرأة :

لأن سلوى بكر تمتاح من معين التجربة الأنثوية البكر وتحكى العالم بعينى امرأة مندهشة ومفتوحة فإنها تلتقط فى قصتهـا « ابتسامة السكّر» لحظة الحيرة فى الإبداع أمام مواضعات المجتمع، فهى تروى قصة فتاة صغيرة تفرح بمدرسة الفنون عندما تطلق فى روحهـا شرارة الخلق بالـرسم أو النحـت، وتواجهها دائما بهذه الابتسـامة الحانية الودود التى يقطر منها العسل، وقـد منحتهم قطعا من الصلصال ليصنعوا منها أخيلة تروق لهم، وتـوجه حماس صديقاتها إلى عمل أشكال طـريفة لحيوانات ملفقة مستحيلة؛ فيل بجناحين، أو قطة عندها منقار بطة، أو أرنب بذيل ثعلب تدريبا لهن على حرية التخيل الإبداعى، لكن الفتاة الراوية تصر على تجسيد شىء آخر، فقد فقدت أباها قبل أن تولـد، وهى تستطيع أن تستحضر صورته من كلام أمها عنـه، فتأخـذ فى ترجمة الأوصـاف اللغويـة إلى ملامـح تشكيلية، فى الـرأس والعينين وبقية الجسد، ولكنها تتوقف عنـد هذا الشىء المتدلى بين ركبتيه، لابد لها أن تجسده، فهو قد كان كما تقول أمها « رجلا بحق وحقيق» ، لكنها لاتستطيع أن تفعـل ذلك لأنـه من المحـرمات، وسـوف تجرح شعـور أمها والآخـرين، وبعـد لحظات تردد تهرس الصلصال بين أصابعها وتضحى بالتشكيل كله لأنها لم تستطع أن تحقق فيه النموذج المكتمل الذى تتصـوره، تفشل حينئذ صناعة الأب لأن تلك المنطقة المحـرمة على البنت تستعصـى على التجاهـل وخرق العرف، وتظـل تلك الوضعيـة العضوية هى الفـاصل الذى لا يستطيع خيـالها اقتحامه بحريـة فى عالم

الرجال، تتمنى أن تكون قد شرعت فى رسم أمها حتى لاتصطدم بهذا العائق، هل يعتبر هذا تجسيدا أيقونيا لموقف المبدعة من عمليات تخليق الحياة فى الفن؟ هل هذه بإيجاز مكثف هى نقطة الحرج التى مازالت تواجه المبدعات كشف عورات الرجال بدنيا ومعنويا، بينما لم يتورع هؤلاء طيلة عصور طويلة عن كشف النساء وصناعة رموز بليغة لهن فى اللغة والخيال والشعر؟ هل لايزال أمام المرأة المبدعة أن تخلق تقاليدها الجديدة فى التورية والقفز على التابوهات المتراكمة حتى تتغلب على عقدة إليكترا ومشكلاتها فى إعادة صناعة صورة الأب؟ مهما يكن الأمر فإن الأدب السردى على وجه الخصوص مراكمة منتظمة للخبرات العميقة بالحياة وقد تقطرت جماليا لتصب فى وعى الإنسان، ودخول المرأة لمجال الإبداع عبر حركة تحرر الذات فى المجتمع يفتح أبوابا كانت موصدة خلال قرون طويلة لإحداث قدر حقيقى من التوازن فى الخبرة الإنسانية فلا يظل عالم المرأة سرا ملغزا يستعصى على الكشف، هاهى تفتح صندوق أسرارها لتودع فى ذاكرة الإنسان محصلة خبرتها ولون رؤيتها وطريقة تذوقها لأشياء الحياة ما كبر منها وما صغر، ولاشك أن هذا الفتح سيسفر فى نهاية الأمر عن مضاعفة الجهود لإنجاز فتوحات أخرى فنية وجمالية، لأن حساسية المرأة بإيقاع اللون وجماليات الوجود لاتقل توفزا ولانشاطا عن حساسية الرجل. وإبتداء من اللفتة الوصفية الصغيرة إلى المنظومة الأيديولوجية والأنساق الفنية الكبرى سيصبح للمرأة إسهام وفير منها ابتداء من هذا العصر.

ولنتوقف عند بعض الملاحظات اليسيرة للتمثيل على هذه اللفتات لندرك أن عين الرجل التى رأت المشاهد ذاتها آلاف المرأة لم تستطع أن تمنحها التفسير الذى تقدمه المرأة بهذه التلقائية، عندما تصف الكاتبة مثلا حياة إحدى الموظفات وحرصها على الوصول مبكرا حتى تثبت كفاءتها فى العمل، غير أن ذلك لايمنعها « من فتح حقيبتها بسرعة وتسديد نظرة أولية خاطفة إلى وجهها عبر المرآة الصغيرة المثبتة فى داخلها، وعمل حركة تسوية سريعة للشعر بأناملها، وهى تطبق شفتيها بقوة فى محاولة مخلصة لتثبيت أحمر الشفاه، ربما تصلح ما أفسده الاحتكاك بظهور الركاب أثناء مزاحمتهم للعثور على موضع قدم فى الأوتوبيس الذى يقلها إلى

العمل» .

ربما كانت اللفتة عادية أو تافهة ، لكنها جزء حميم من هذه الخبرة الحيوية بالسلوك الإنسانى ، خاصة أن هذه البطلة ذاتها كاتبة هاوية ، تنشر لها قصة بالصدفة فيتصل بها منتج سينمائى .ويطلب منها أن تكتب خصيصا قصة فيلم يحكى حياة المرأة العاملة ويعبر عن منظورها ، ولا تنجح فى تحقيق رغبته لأنه دائم النزاع معها لايريد أن يعترف بمشكلاتها فى العمل أثناء الكتابة ذاتها ، ومع أنها رزقت بزوج مثالى لاتثير هذه الأنشطة غيرته ولا تسخن جهازه العصبى لأنه شديد البرودة ، بالمناسبة هو يعمل فى مصلحة الأرصاد الجوية ـ فتتفادى بذلك مسألة الغيرة وتعقيداتها ، لكن عنوان القصة له دلالة خاصة على هذا الموقف « لماذا لاتكتبين القصص» وكأنه سؤال يرتد إلى نفسه عبر كتابة تبحث عن ذاتها لتقول فى النهاية إنها تحاول الكتابة وقد تنجح بعفوية وتلقائية ، لكنها لا تستجيب بمطابقة النموذج الذى يتطلبه الرجل ، لأنها تريد أن تقدم وعيها ونموذجها ورؤيتها هى ، وأنها عندما تكون موهوبة فعلا فسوف تتفوق على قرينها بالرغم من عدم التكافؤ فى توزيع العمل والمسئوليات ، فقد شرعت فى تحقيق ذاتها إبداعيا محاولة ألا يحترق الطعام أو يهمل الأولاد ، فهذا هو تحدى المرأة العصرية فى شكله البسيط والعميق ، كى يكون هذا الإبداع إنجازا خلاقا للزمن الجديد .

الفضاءات المشتركة :

- لكن التوازن الذى تقيمه سلوى بكر يتمثل أيضا فى عدم الإحجام عن الولوج إلى الفضاءات المشتركة بين الرجل والمرأة ، فهذه هى أرضية الواقع العريضة ، فنجد قليلا من أصواتها ورواتها فى قصصها رجالا يحكون تجربتهم فى الحياة ، وقد تلجأ حينئذ لضمير الراوى الغائب العليم بكل شىء كما نرى فى قصة « بمناسبة الانكشارية» التى تحكى فيها تجربة موظف محبط فى أحد المتاحف ، ومأزق الحفلة التى دعى إليها ولم يجد مايرتديه فاستعان بملابس الزعيم المعروضة فى المتحف ، وعندما أوشك أمره على الافتضاح ادعى أنه كان يقوم بتنظيفها وتجديدها وتحول إلى

نموذج للموظف المجتهد الذى يملك زمـام المبادرة ، لكن ربما كان أطرف موضوع مشترك تقاربه سلوى بكر فى هذه المجموعة هو الاهتمام الخاص الذى توليه للهرم ، فقد أخذ الهرم يحتـل مساحة متزايدة مـن عناية المبدعين فى الآونـة الأخيرة كان من أبرزها رواية « متون الأهرام » لجمال الغيطانى التـى تعد قصيدة سردية بالغة الإتقان الهندسى والإتقان الشعـرى للكشف عن جماليات المكان وإيقاع سحـره الإنسانى المستمر حتى اليوم . وفى قصة « حضرة الهرم» تحكى الكاتبـة بطريقة عفوية بلسان راوية هذه المرة قصة خالها الذى ربطته بها علاقة صداقة حميمة عندما يفاجئها بأنه يريـد تطليق زوجته سنيـة ، مع أنها كانت نمـوذجا للزوجـة العاشقة التـى عادت أهلها مـن أجل الاقتران بـه وهو مـدرس موسيقـى لايناسـب وقارهـم ولامركـزهـم الاجتماعى ، وصبرت بعد ذلـك على نزواته ومغامـراته ، وهاهو الآن يـريد تطليقها لأنها باعت الهرم ، أى صور الهرم التى أخذها فى أوقات متفاوتة من الليل والنهار ، إذ إنه يسكـن على مقربة منـه ، وعبر المساحات الفاصلـة التى كانـت خضراء كان يشارف النظر ويسجل اللحظة بالكاميرا ، وقد احتفظ بهذه الصور داخل صندوق صدفى عزيز ، لكن التدهـور الذى يصيب المكان بتحول هذه الخضرة إلى عمارات تحجب رؤيته للهرم يجعله يصاب بعلل جسدية نتيجة لانقطاع هذا الزاد السحرى الذى يرمز للشبـاب الدائم والتغلب على الزمن ، مما يـؤدى أيضا إلى تدهور الحب لأن النفس تشيخ والقلـب يجف ، وحادثة بيع الصور ليسـت سوى القشة الأخيرة التى تكشف عن تراكم الصدأ على القلـب . ولاتقدم الراوية أى حل لمشكلة خالها سوى أن تتسـاءل فحسب عـن حاجته إلى طبيـب نفسى . لكـن الواقـع أنها تجسد بطريقة تشكيلية بـديعة ارتباط شهوة الحياة والعشق والفن بغـرام صورة القمر وهو يتربع على ذرة مخروط الهرم ، وتجعل من بيع هذه الصـور نذيرا بجفاف منابع الإلهام والجمال ، وهذه هى تحولات الحياة الكبرى كما ترصدها عين نفاذة ، لاتقدم هذه المرة مذاق سحر القمر فى عين المرأة بمقدار ما تشف عـن ارتباط مصير كل من الرجل والمرأة بما يعتريهما من تغيرات تشيـخ بها عواطفهما وتتعاكـس إيقاعـات مصائرهما ولايبقى لهما سوى الحنين الجارف لمحاولة استعادة التوازن النفسى بفنون الإبداع .

دهاليز الطاهر وطار

عندما يضع الكاتب فى مقدمة عمله نصا يرتبط بالمخزون التراثى المقدس فإنه يوقظ فى المتلقى حساسية دفاعية حادة؛ إذ لايقبل منه عادة التعارض الصادم له، ولايرضى منه بمجرد التوافق المندغم معه، بل يتربص به ليعرف كيف سيخرج من المأزق الذى وضع نفسه فيه. والطاهر وطار الكاتب الجزائرى الكبير الذى رضيت عنه - حتى الآن - جماعات الإنقاذ، إذ عرف كيف يلاعبها حتى يمشى بحرية فى شوارع وطنه، يستهل روايته الجديدة المنشورة أخيرا فى القاهرة بعنوان « الشمعة والدهاليز» بمقدمة طريفة تحت عنوان « طاسين الصفر والواحد» يقول فيها:

« إنها إبليس رفض الاعتراف بالتعددية، فتشبث بألا يسجد لغير الواحد، وبذلك أعطى للصفر قيمة تضاهى قيمة الواحد، بل أكثر من ذلك جعل الواحد يفقد قيمته إذا انعدم الصفر، وتحول كل ماعدا الواحد إلى صفر، وكل ماعدا الصفر إلى واحد». وبغض النظر عن صيغ القلب الأخيرة التى لاتضيف للدلالة شيئا ذا بال، فإن التفسير الذى يقدمه الكاتب لمعصية إبليس غريب، وإن اعتمد على تأويل صوفى للحلاج، فإذا كان رفضه السجود لآدم إنكارا للتعددية - وهى مصطلح حديث ينبغى إبعاده عن السياق الدينى حفاظا على مقبوليته - فمعنى هذا أن أمره بالسجود الرمزى إيذان بهذه التعددية، ثم كيف يستقيم فى المنطق أن يصبح الرفض إعطاء للصفر - وهو آدم فيها يبدو قيمة للواحد، بل العكس هو الصحيح فرفض السجود هو الذى يعنى بداهة عدم التسوية فى القيمة وإن اقترن بالمخالفة. لكننا لا نستطيع أن نمضى فى هذا الجدل الفكرى مع الكاتب مهما كان مستفزا، لأننا لسنا بصدد خطاب فلسفى أو معرفى، وإنما نفتح رواية فنية نطالع فيها عالما متخيلا. أى كونا صغيرا يكون بمثابة تمثيل مجازى أو علامة على الكون

الكبير، فإن عثرنا فى عتبته النصية على عبارة ملتبسة كان أحرى بنا أن ننتظر فى تأويلها حتى تكتمل المطالعة ويتم المشهد الدلالى .

نور الأروقة :

ربما كانت كلمة « الدهليز » تلخص بطريقة أيقونية بارعة هذا العالم الروائى بسراديبه ومستوياته المختلفة ، ففصول الرواية المتصلة ، فيما عدا نجيبات خافتة ، تقوم ـ كما ينبهنا الكاتب فى تقديمه ـ بمثابة دهاليز بعضها للأحداث ، وهى قليلة نسبيا ، والآخر للحالات النفسية وعلائقها بتداخل واشتجار، ونموذج الدهليز المكانى مستقى من هيكل « أحد أضرحة بنى أجدار بتاهرت ، حيث يجد الداخل قبالته ثلاث قاعات مفصول بعضها عن البعض بدهليز طوله بضعة أمتار ، يتفرع من أول هذه القاعات عن اليمين وعن اليسار دهليزان متشابهان يفضيان إلى هيكل ثان متركب بدوره من خمس قاعات . . إلخ » . فنستشعر منذ البداية أن النص يمثل رؤية محصورة فى نطاق الأضرحة ، تعاينها من الداخل ، وتستعير نموذجها قالبا جماليا ووحدة معمارية ، بحيث يصبح الزمن بدوره دهليزا هو الآخر ، لكنه ـ كما يقول صوت الشاعر فى الرواية ـ « دهليز كبير ، رغم ما نعتقده من أنه منار بشتى أنواع المعرفة فإنه مظلم ، مظلم وغامض ، غامض ومخيف» . والمشكلات الموضوعية التى يمتلئ بها هذا الهيكل تحضر أيضا فى وعى صوت النص باعتبارها متاهة « ذلك أن القضايا كلها فيه ، تحضر فى الآن الواحد ، وتشكل مايشبه زوبعة متواصلة ، تظلم كلما ازداد إلحاحنا على تأملها ، لأنها لم تعد قضايا عامة كلية» . فالرواية إذن تلج بنا عالم المتاهة فى المكان والزمان والمعضلات . لتقول شيئا ، لتوقد شمعة دلالية ، فما هى هذه الشمعة الرمزية وكيف يتسرب ضوءها عبر الدهاليز الحالكة ، وإلى أية مساحة؟ بوسعنا أن نتتبع حركة النص لنرقب تجليات هذه الشمعة تدريجيا كما يشف عنها سطحه ، ثم نؤجل الحديث عن الريح التى تطفئها إلى النهاية .

ولأن الكاتب يلاعب الجماعات الدينية ، وهو يعرف حاجتها الأيديولوجية إلى

التصريح المباشر دون مواربـة أو حتى غلالة شفافة من الرمـز الأدبى، فإن يلقمها المعادل الأول للنـور منذ البدايـة فى كلمات واضحة، وإن كـانت تأتـى على لسان الشاعر أيضا، قبل مصرعه وتحول صوت الرواية إلى الغائب، « الإسلام هو الشمعة الوحيدة القادرة على إنـارة كل الدهاليز والسراديب الإنسـانية فى ظلمتها الأخيرة، وشمعتها الوحيدة فى انتظار هلول الهلال من جديد، هى الإسلام ».

بوسع أصدقائنا أن يكفوا عن القـراءة عند هذا الحد، لأن الكاتب الذى يدين بالتعددية، سوف لايكتفى بهذه الشمعة الـوحيدة، وسنجد تجليات أخرى للنور ليست شديدة المبـاشرة مثل هذه، لكنها عميقة المغزى والدلالـة أيضا. من أهمها صورة المرأة التـى تتمثل فى شخصيتين فى الرواية: إحـداهما شخصية العارم ـ يـاله من اسم ـ وهى فتاة مجاهدة حسناء غررت بـالضابط الفرنسى إبان حرب التحرير، وكانـت خطوبـة مختار القـرية ـــ فمنحت عـدوها قبلـة شهية وفكـت أزرار سترته العسكرية لتكتفه بحـزامه وتسوقه ذليلا للأسر، ومنـذ ذلك الحين ظلت تتراءى فى مخيلة الشاعـر: «فى ثوبها العسلى الرجراج، وخمارها الأبيض الـذى يلف رأسها، ويغطى عنقها الطـويل، ثم ينحدر على كتفيها فيجعلها شبيهـة بشمعة متقدة، يسيل الشمع على جوانبها».

أما المرأة الأخـرى فهى الخيـزران، أو زهيرة كما تسمى فى واقـع الروايـة، والتى تسـوف تسيطر على الجزء الأخير مـن الـرواية حتـى تستحيـل إلى رمـز قوى ممتـزج بجوانب أسطورية كما سيأتى الحديث عنها فيما بعد.

لكن هناك شموعا أخرى أكثر إشكالية، إحداها تتمثل فى الحضارة العصرية» فى عيون المتفرنسين الذين دخلوا نمط الحيـاة الغربية وقرروا بينهم وبين أنفسهم أن هذا البلـد انقسم مـرة وإلى الأبد إلى قمسين: الماضـى والمستقبل، الماضـى البعيد والقريب يتوجب الانسلاخ منه بكل مافيه، تماما مثلما يفعل الثعبان وهو يتخلص مـن جلده، المستقبـل هو إغماض العينين فى الـدهليـز، والاستسلام لـوهج نـور موهوم، لشمعة تقود إلى العصر» وهو نور مـوهوم لأنه أتى من الأعداء، وإن كان نور العلم والمعرفة.

أمـا التجلى الرابـع للشمعة فيتـم التعبير عنه بطـريقة بـالغة الجمال والإبـداع، بالعلامة السيميائية على وجه التحـديد، كما تتمثل فى رقصة التعبير عن الشخصية الوطنيـة الجزائرية، وهنا يتخلى النـص عن المباشرة الأيديـولوجية الخادعـة، ليقدم رؤية فنية لجوهر هذه الشخصية وتمثيلها لروح الفروسية، يتم ذلك فى رقصة مدومة يقوم بها الشاعر فى الاحتفال الختامى للثانويـة الفرنسية الإسلامية يمثل فيها تاريخ قـومـه وحـركة الحيـاة الـلاهيـة فى عـروقهـم، عبر إيقاعـات تصطحـب الأنغـام الفولكلورية، لكنها تعلو عليها لتجعل الـدماء تغلى فى عروق التلاميذ، فتتساقط أقنعتهـم الـزائفة وتـربيتهم المترفة كـأبناء موظفين خـانعين فى ظل الاحتـلال لتهدر أصواتهم فى الحفـل تحديا للسلطة الفرنسيـة «عاشت الجزائر حرة مستقلـة» بفعل هذه الرقصة الجنونية المفعمة بالصـدق والحيوية والطموح لصياغة المستقبل بشكل يستجيب لكل نـزوعات العرق والجنس والديـن والوعى واللاشعور، ممـا يجعل فن الإيقاع أقوى من الكلمات «هاهنا الجزائرى ابن الجزائرية، شمعة فى الدهليز».

وإذا كـان تعدد التجليـات المختلفـة للشموع ينبـئ عـن خصيصة محوريـة فى شعريـة الطاهر وطـار الروائية فهـى فعاليتهـا الدرامية وقـدرتها على تفجير أشكال الصراع الداخلى فى بـؤرة النص الذى قـد يبدو أحادى الدلالـة لو اكتفينا بمـراقبة سطحه فحسب وتعجلنا فى قراءة مؤشراته المباشرة.

البنية المنفوخة:

سؤال حـارق، يطرحـه الشاعر وهـو يطل مـن داخل سراديبـه، ليرى مصدر الهدير الذى يتناهى إلى سمعه «لآلاف مؤلفة، يرتدون قمصانا بيضاء، ويضعون على رؤوسهـم قلنسوات بيضـاء، متسـاوية الأحجـام، مثلما هـم متساوو السـن والقامة، واللحى المتدلية، لايدرى المرء إن كـانت اصطناعية أم طبيعية.. كالموج يتقدمون، يتقدمون ثم يعودون بنفس السرعة إلى الوراء بينما أصواتهم تتعالى فى نبرة واحدة: لا إلـه إلا الله محمدٌ رسـول الله، عليها نحيا وعليهـا نموت وعليهـا نلقى الله. ثم يقول فى نفسه: هؤلاء جماهير، جماهير كادحـة، وسواء كانت على خطأ أم

صواب، هـل يجوز لمثقف، ثورى مثلى كرس حيـاته لخدمة الجماهير والدفـاع عن قضاياها أن يقف ضدهم؟» .

هنـا تقرب المسـافة بـأكثر ممـا ينبغى بين المتخيـل الروائى والـواقع التـاريخى ، فـالمشهد والسـؤال ليسا ممكنين فحسـب طبقـا لقوانين الاحتمال، ولكنهما واقعـان فعلا، والمثقـف الثورى لا يفصلـه أى بعد جمالى عن الكـاتب والقـارئ غالبـا، مما يطرح إشكـالية إجرائيـة، أو لنقل منهجية فى طرائق الإبـداع، لأنه يغرى بمـزالق خطيرة فى الإجابـات المباشرة ، لاعبر بنيـة النص ذاتها ومصـائر الشخوص فيهـا، وإنما من خـلال النقاشـات الفكرية المطـولة التـى يمتلئ بها جوف النـص وتنتفخ أحشاؤه .

مـن نـاحية الصنعـة القصصيـة هنـاك هيكـل سردى يتمثـل فى مجموعـة مـن الأحداث المتواليـة أو المتبادلة ، تمضى فى اتجاه متصاعـد أو متغير، لكنها تنتظم فى نسق جمالى متوازن، تحدث لشخـوص تمتلئ رءوسهم بالأفكار والذكـريات المتعلقة أيضا بـأحداث ، هـذه الخيوط الحركية مـن وقائع ومجريـات تمثل الجهـاز العصبى بعلاقاتها ومـركز البؤرة فى دلالتها، أى قلبها أو دمـاغها تبعا للبيولـوجيا الحديثة ، وإذا كانـت الأفكار هـى الهواء الذى يتنفسـه هذا التركيـب العضوى فـإن طريقـة دخولها إليه عبر آلية التذكر أو جدليـة الحوار من شهيق وزفير هى التى تحدد مدى تخللها للنسيج الحى ، فإذا ما تمددت بأكثر ممـا ينبغى أخلت بتكوينه ، وقد عمد المؤلف إلى حشـو روايته بعشرات الصفحات من الأفكـار المتصلة بوضـع المجتمع الجزائرى وتركيبتيه الطبقيـة والثقافية، وقصة جبهـة التحرير وتناقضـاتها فى احتواء المشروع الوطنى بعـد الاستقلال، وحتى يكون هذا الكلام قصصيـا لابد أن يترجم إلى أحـداث بسيطـة لأفراد محدديـن فى لمحـات خـاطفـة ودالة ، أمـا أن يتضخـم الخطاب الأيديولـوجى داخل السرد هكذا فإن ذلك يعنى التواء الطـريق الإبداعى فى دهاليز التجريد النظرى، وسنكتفى بنموذج واحد لهذا الهواء الذى يقتحم جسد الـرواية ويفسـد بداخلهـا، لأنه يتصـل بمركـز الثقل المعنـوى فى معدة النـص بما لايستطيع هضمـه وتمثله وامتصاص غـازاته، إذ يطرح بعـد صفحات مطولـة من

الثرثـرة ـ على لسان الشاعـر ـ فى حديثه لـذاته ، يطرح القضية على النحـو التالى : «السؤال الذى سيخطـر لفلاديمير لينين (عند رؤيته لجموع الثورة الإسـلامية) هو هذا : مـاذا ستخسر الطبقة الكادحة إذا مـا انتصر الفقراء وشيوخهم بـاسم الله ؟ تخسر فقط حزبها الذى قد يمنع أو يضطهـد بهذا العنوان أو ذاك ، لكن هل حزب الطبقة العاملة فيى وضع يمكنه مـن قطع أية خطوة إلى الأمام وإن كانت قصيرة ؟ لا أبدا ، إنه أسير، تفعل به البرجوازيات الـوطنية ماتريد ، أضحى فى مقدوره أن يفعل أى شىء عدا قيادة الطبقة العاملة . ماذا ستربح إذن ؟ تربح وقوف الله إلى جانبها ، تتساوى مـع الجميع كأسنان المشط وتمديدهـا إلى حقها ، سيختل التوازن وستقطع الجماهير المحرومة خطوة إلى الأمام من الجانب الخلفى » .

هذا هو منطق البطل الماركسى القديم الذى يتخلى طواعية عن ماديته الجدلية ، وعن حتميـة التاريخ ، ويبحـث عن تحالفات جـديدة مـع القوى التى كـان ينكر حقها فى الوجود مـن قبل ، يسأل عن الربح والخسارة ، لكنـه لا يأخذ فى اعتباره ، ولايدخـل صوت آخـر فى الرواية يجعلـه ينتبه إلى الضربة القـاصمة التـى يمكن أن تصيب فكـرة الدولة المدنيـة التى تعتمد عليهـا الحضارة الحديثـة ، يتوهم بمثـالية ساذجة أن الدولة الأوتـوقراطية ستعمل لصالح الطبقات الكادحـة ، فاقدا ذاكرته التاريخية ، ومكرسا دعوتها للارتداد لنمط الحياة القروسطية فى الإنتاج والعلاقات ، وعداء العلم والحضارة وبقيـة منجزات الإنسان فى مواثيقه الدوليـة ، وعداء الحرية على وجه الخصوص ، شأن أية أيديولوجية تزعم احتكار الحقيقة .

وأظـن أن الروايـة بهذا المنظـور الفكرى قـد دخلت فى دهليـز حقيقـى شديـد الظلمة ، بحيـث أصبح الحل الفنـى الوحيد الـذى لابد أن يسعـف الكاتـب هو مصرع هذا الشاعر على يد الشبيبة الذين تغنى بهم من قبل وداعب غرورهم وحلم بانتصارهم ومشاركتهم السلطة ، لحسن الحظ فإن هذا المصير يعيد توزيع المواقف والـدلالات ، بحيث تـأخذ اتجاهـا مخالفا لمنطـوقها المبـاشر بفضل النهـاية الفنيـة الماكرة . ولأن الطاهر وطـار فنان كبير فلا يمكن أن يكون كل الهواء الـذى يعبق به جسد روايتـه فاسدا ، فبعضـه منعش إلى أقصى درجة ؛ خـاصة عندمـا يعمد إلى

البوح ببعض أسوار الانشطار الروحى فى وجدان الإنسان الجزائرى، وذلك عبر الكشف عما يحدث فى مخيلة الشاعر وهو يرقب العلاقة المتوترة بين تكوينه الثقافى الفرنسى ومشهد الحياة العربية من حوله. لنتأمل مثلا هذه الملاحظة المرهفة: «كان يتفادى التحدث عن المرأة إلا بما توحى به اللغة الفرنسية التى يكتب بها، والتى يحس أنه لا تستطيع أن تتنازل لملامح أمة أو خالته، أو حتى العارم، لأن عليه فى الآن الواحد أن يستحضر وأن يستبعد المخزون المترسب من لا مارتين وراسين ورامبو وفيكتور هوجو، يستحضره لأنه قرأه وأحبه ورسب فى ذاكرته وتشكل وجدانا تجريديا فى أعماقه، تظل أزميرالد، العبارات التى سكنتها أزميرالدا، وهو يتخيل العارم، فلا ينطبق الوصف على الموصوف ولا الرسم على المرسوم، فيعدل عن ذلك ويتجنب الحديث عنها ليغرق فى الحديث عن ذاته، عن رؤاه، وأحلامه». ومهما كانت حدة هذا الانشطار بالغة فى سراديب الروح الجزائرى فإن نموذج التوافق المشرقى فى الثقافة الناضجة المتطورة، وصور الشعرية العربية المتناغمة مع الإيقاع الإنسانى الرفيع، كل هذا كفيل بخلق تيار متجدد من الرؤى المتسقة، يخفف من درامية الوضع الجزائرى والمغاربى بصفة عامة، ويبقى على بنية الوجدان تماسكها مهما اعتراها من ترهل وانتفاخ ـ مثل الرواية ـ فى بعض المشاهد والحالات.

أسطورة «بولزمان»:

تنقسم الرواية إلى فصلين فحسب، ينفرد فى الأول منهما صوت الشاعر وهواجسه ورؤاه، حتى يلتقى فى الفصل الثانى بفتاة يسميها الخيزران ـ وهو اسم البربرية الحسناء التى تزوجت هارون الرشيد وقتلت أحد ولديها ـ فيها يحكى الراوى ـ لتنصب الآخر أميرا للمؤمنين. يركب الشاعر الحافلة وراءها ويدير معها حوارا قبل أن تنفلت إلى بيتها وعندئذ ينتقل إليها مؤقتا صوت الرواية، تأخذ فى الحكاية لتقدم بعض الوقائع والخواطر من منظور المرأة، حينئذ يتعادل الصوتان للذكور والإناث فى النسيج الحيوى للعالم، وهنا نجد مدخلا لإبراز الوسائل الشعبية فى ترميز الوقائع وتفسير الأحداث، فعندما تحكى الفتاة لأمها عن الشاعر الذى

تعرفت بـه وعن آخرين تعرضـوا لها فى الطريق واقتادها أحـدهم لصلاة العصر فى المسجد ترد عليهـا الأم قائلة : إنه جدك بـولزمان ، خفيد رسـول الله عليه الصلاة والسـلام ، زامن السيـد البخارى والسيـد عبد القـادر الجيلانـى وصلى بالأوليـاء والصـالحين. لا أحد يعـرف مدفنـه ولا تاريـخ موتـه ، وما إذا كـان ميتا فعـلا ، يتحدث عنـه نسله جيـلا بعد جيل ـ نفس الحديث . وينتظـرون تجليه مـن جيل لآخر مـع أنه لايبخل عـن الظهور، لايظهر إلا على حـافة الزمـان ـ من أجـل هذا اكتسب تسميته الجزائريـة « بولزمان» ـ وحافـة الزمان يا ابنتى والله أعلـم هى التى تقع بين عصر وعصر، لقد ظهر فى قرية أبيك غـداة اندلاع الثورة ، يظهر مرة شابا يانعـا ومرة شيخا هـرما . . تأملى مـا يجرى ، لقد نـزع الرجال السراويـل واكتحلوا وتعطروا ونزلوا إلى الساحات يهتفون بالإسـلام ، لاشك أن جدك بولزمان هو الذى تجلى فيهم جميعا .

هذا إذن هـو التفسير الأسطورى للظـاهرة التاريخيـة ، سيدنـا الخضر متشكلا بعباءة جزائرية ، ومتلبسا بعض الشىء بمظهر الجان ومؤمنى العفاريت ، يتجسد فى أفراد وجماعات ، ويكاد يصل لدى بعض العجائز إلى أسمى المقامات «الشايللة ياسيدى بـولزمان ، الذى ننتظر بثقـة وأمان تحقيق إرادته فينا » فيضفـى على الرواية المسحة الأخرى المضـادة للعقل والمقابلة للتحليـل الاجتماعى فيكشف عن الـوجه الآخر لغيبـوبة الوعى والـلاتاريخانية ، بهذا يكتمل للـواقع منظران يجسدانـه بكل عرامته . على أن هناك ملمحـا فنيا يتصل بتقنية روائية يستخدمهـا الكاتب بإلحاح خاصة فى الجزء الأخير من الرواية ، وهو تكرار الأوصاف الثابتة لبعض الشخوص بطريقـة منتظمة مثل الحديث الـذى يرويه سـت مرات متتالية فى عـدة صفحات يحاكى فيه بنيـة الأحاديث النبوية ليكـون المتن مثلا « الرجـل دهليز والمرأة شمعة» ومثل الأوصـاف التى يكـررها للفتـاة سبع مـرات أيضا فى صفحـات قليلة ، فتـاة «وجهها غلامى ، عيناها المنتصبتان فى طرفى الـوجه تبدوان كأنهما لمومياء فرعونية ، لنفرتيتـى أو كليوبـاترا ، أو كـأنهما لغزالـة ، لها مضاء حـاد ولهما تودد سخـى . . إلخ» . ومـن المعروف أن تكرار الأوصـاف بهذه الطريقـة يفضى إلى تخليق لـون من

الحسي الملحمى المأساوى عندما يشتبك بالأحداث الحلمية المختلطة لتضيع معالم الفواصل بين الحقيقة والمجاز، بين الحلم والرمز، حيث تصبح المرأة علامة فى الخاتمة تمثل الجزائر ذاتها وقد وقفت تلتمس الإذن لرؤية جثة حبيبها وابنها، بعد أن حسبته النبى الخضر وتعشقته ورأته يرضع من ثديها فى الحلم قبل أن تقف ذاهلة أمام جثته. فإذا استرجعنا مشهد الدهاليز المرصود من داخله فحسب، وتجليات الشمعة حتى تنتهى إلى صورة النبى الخضر أدركنا الطريق الملتوى الذى سلكته الرواية لإثبات التعددية، وإكساب منطق الشيطان معنى معاكسا له، حتى تموقع صوتها فى صفوف الملائكة، وإن جعلته يخر صريعا فى نهاية الأمر ثمنا لهذه الملائكية التى لايطيقها الفن ولاتحتملها الحياة.

كتابة الارتجال فى سيرة شكرى

« زمن الأخطاء » الجزء الثانى من السيرة الذاتية الروائية للكاتب المغربى الكبير محمد شكرى يقتحم عالم الأدب العربى بنموذج مضاد جذريا للكتابة الراهنة، وكما أن محك الإيمان بحرية التعبير لايتجلى عندما نتفق على شيء فنقبل الاعتداد به، بقدر ما يظهر فى اعترافنا للآخرين بحقهم فى الاختلاف عنا، ومشروعية دفاعهم ضدنا، فإن الطابع الفردى لايمكن أن يبرز بقوة فى الكتابة المتوافقة مع منظومات القيم ومعايير الجمال فى الحياة الثقافية، بل يبدو متوهجا عند إهداره المتعمد لهذه المنظومات وتحقيقه للمتعة الفنية. وإذا كانت نشأة السير الذاتية فى الآداب العالمية قد اقترنت ـ كما هو معروف ـ بنزع الكراهة الكلاسيكية عن كلمة «أنا» وبروز النزعة الفردية المسنونة منذ الرومانتيكية، وشروع الكاتب فى إثبات حقه فى الاختلاف بالفخر بنقائصه الشخصية واعتبارها مصدرًا لتفوقه وإبداعه، فإن النموذج الأول لها فى الأدب العربى « الأيام» لطه حسين كان جارحا للحس الجماعى « الأليف بقدر حملته على نظم الأسرة والقرية والأزهر والمجتمع، لكنه لم يصل إلى درجة استعداء الرقابة ففتح الباب لتيار السير الذاتية الأدبية التى انهمرت فيما مضى من هذا القرن حتى بلغت درجة التشبع ببلادتها وزيفها والتزامها بالإيقاعين الاجتماعى والأخلاقى السائدين. وكان علينا أن ننتظر إلى هذا العقد الأخير زمنيا، وأن نرقب المغرب العربى مكانيا، حتى نشهد هذه الطفرة النوعية فى جنس السير الذاتية، يقوم بها شكرى فى « الخبز الحافى» أولا ، بكل مفارقاته فى الوصف الخاطئ للمألوف ، إذ يتعين فى لهجة المشرق أن يكون إما « الخبز الحاف» بدون ياء، وإما « خبز الحافى» بحذف الصبى الموصوف، ثم لا يلبث أن يتكرس هذا الخطأ بإمعان فى « زمن الأخطاء » كلها .

على أن اللعبة التى يمارسها شكرى ليست لغوية فى أساسها ؛ بل هى محاولة جادة لتأديب الحياة فى نصفها الأسفل، والتفنن التلقائى فى توصيف تجربتها المباشرة ، لتخليق مسافة جمالية كافية بين الحكى والمتخيل ، باقتراف بعض الممارسات البلاغية الفطرية التى تستحق التأمل والتحليل. فمنذ المشهد الأول - من عنوانه - يقع على تشبيهه الدال : « أنا هنا وحدى . . قطفت زهرة بيضاء، شممتها . . لا شىء يفوح منها، لاشىء عندى أخشى ضياعة فى هذه الليلة . . إننى مثل هذه الزهرة التى أسحقها الآن بين أصابعى »، يفرح بالتشبيه فيجعله عنوان الفصل « زهرة دون رائحة» ، تقترن زهور المتنزهات الرخيصة المبتذلة فى وجدانه بالإنسان الضائع الفقير، لاتستحضر الأثر القديم « إياكم وخضراء الدمن» عن زهرات المستنقعات العفنة، بل ينعكس التشبيه على الذات، لايتحدث عن الآخرين وبريقهم الخادع كما نألف فى الخطاب السائد، بل ينعطف بنقده نحو نفسه، يعترف بخلوه من العطر والحقيقة. لكنه لايمعن فى تتبع مقتضيات هذا التماثل، يعجبه أن يلاحظه فيسجله وهو يمضى لشأنه . هل يشير إلى درجة عالية من الوعى الشقى بالزيف فى رصد المعطيات الخارجية؟ هل يهش بهذه الصورة الفطرية التى صنعتها مخيلته أسراب الذباب ، وهو يحط على الطعام أمام المقهى، فتعاف نفسه الأكل ويؤثر الجوع، فيقيم تعادلا منسجما بين مشاهد الحياة وصناعة الذاكرة؟ يبنى متخيلا محايدا لايعنى بتجميل شىء ولا تقبيحه، بقدر ما يعنى برصد وقع الأشياء على النفس فى تجربتها الحميمة، وهى تواجه الذات قبل الآخرين. وإذا كانت السيرة الذاتية تحقق وظيفة أولية ، هى التطهير بالاعتراف. فإن هذا التشبيه الطبيعى يعنى القطرة الأولى فى سيل هذه الاعترافات الممضة. ومن الطريف أنه يتسق مع الفضاء الذى يحدده بشكل عجيب، فهو عندما يسحق الزهرة بين أصابعه يضغط على ذاته فى لحظة مضادة للفخر والاعتزاز بالنفس، تهوين الذات باعتبارها بؤرة المشهد السردى، والاعتراف بوضاعتها يكسبها نبلا جديدا يتلاءم مع بلاغة الشعرية المضادة بشكل لافت. لكنه لايكتفى فى نقد الذات بتفريغها من العطر، يمعن فى إلصاق روائح أخرى كريهة بها، بطريقة ساديّة وعادية فى الآن نفسه، تتسق مع طريقة القص فى صناعة

الصور ، إذ يكفى أن نختار حدثا ونحكيه لنشكل صورة سردية ، يقول مثلا : «فى مرحاض المقهى الإسبانى تصاعد بولى إلى فوق مثل نافورة ، تبلل سروالى ويدى ، تناولت قهوة بالحليب» المحذوف هنا ــ أو المسكوت عنه ـ هو غسيل اليد على الأقل ، لكن رائحة السروال ستظل عالقة به ، مما يكسب زهرته عبقا مضادا . وهو لايستخدم أى تشبيه هنا ، دعك من النافورة المحصورة فليست هى المشكلة ، بل يتابع حكى تفاصيل حياته بطريقة « طبيعية » ، وأبرز ما فى هذه الطبيعية أنها تحتفل بقبح الحياة وقدريتها ، بحيث يصبح « هجاء الذات » نقدا للمجتمع وتمردا على «المكتوب» فيه .

بيد أن المفارقة الفادحة فى هذا الفصل المعبأ بالمشمومات لا تأتى إلا فى نهايته ، عندما تشتعل محرقة قصر الباشا الموالى للاستعمار وتفحم عبده الأسود ، على مقربة من جنود الاحتلال الإسبانى الذين لايتدخلون ، « فتمتلئ الساحة بضباب ذى رائحة كريهة خانقة ينفثه رجال الصحة ، لكن رائحة الشحم البشرى المحترق كانت أقوى ، ظلت عالقة فى شامات الناس» . وبالرغم من أننا ننتقل هنا من الخاص إلى العام ، من الراوى إلى المشهد النضالى المحموم للجماهير ، إلا أن السادية ذاتها ، وتمجيد البشاعة وتكريس القبح اللا إنسانى تظل السمة الغالبة على سلوك الآخرين ، فحرق جثث العملاء ونهب ممتلكاتهم كناية أخرى عن تعذيب الذات الجماعية وجلدها بعد أن تنشطر إلى طرفين يختل بينهما ميزان القوى فى لحظة محددة . ويظل انبعاث الرائحة الكريهة أبلغ إشارة لتفسخ الحياة ، وهى تحتدم بالصراع فى النفس والخارج ، كبديل لعطر الطبيعة الغائب المفتقد .

وإذا كان « كونراد » يقول بالنيابة عن الروائيين : « إن مهمتى . . هى أن أجعلك ترى» فإن ذلك يحدث هنا ، بغض النظر عما إذا كان مانراه محببا لنا أم لا ، بل إن كراهته تجعله أعلق بالذاكرة وأشد اقتحاما لمعطيات الحس وتأبيا على النسيان ، نحن نرى ونجبر على التذكر ولأننا بإزاء رؤية مستمرة لهذا الجانب البشع الفاحش من الحياة ونكهتها ، فإن « تلك الرائحة» لن تنقطع عن الفصول التالية ، فالفصل الرابع على وجه التحديد عنوانه « القمل المحروق له رائحة بشرية » ،

يضمن امتـداد « المبخرة» إلى بقيـة الأجزاء ، ويدفعنـا لأن نتساءل عـن مدى تجذر هذه التقنية فى التراث السردى القديم فى حكايـات الشطار وأدب الصّعاليك ، وما الفرق بين دلالتهـا هناك ووضعها اليوم ، هـل نحن بصدد إعادة استـزراع للسردية العربيـة فى مناخـاتها الشعبية المضادة لـلأفق الرسمـى؟ أم حيال إحـدى تجليات الاختـلاف فى صياغـة الذوق الأدبـى ينتمى إلى مجال مـا بعد الحداثـة دون علاقـة بالماضى؟ وإذا تذكرنا أن هذه السيرة الـذاتية تراوحت بين عنوانين : « الشطار» فى طبعة ، و«زمن الأخطاء» فى طبعة أخـرى ، أدركنا أن المشكلة لم تكن فى مجال النشر وظروف الاختيـار بين المشرق والمغرب بقـدر ما هـى مظهر لتعـدد تفسيرات النص وفضاءاته الدلالية بطريقة تبرز تواطؤ المؤلف والنقاد المقدمين له فى هذا التعدد .

بين الارتجال والابتذال :

للكتـابة طقـوس وتقاليـد ، مثلها للحـب ، يتفنن المبـدعون فى الخروج عليهـا وابتكار أنماط جديدة منها ، فى عملية أدائها والشروط الحافة بها من ناحية ، وكيفية التقاطها لتداعيات الخواطر واختيارها لمادتها الأوليـة من ناحية ثانية . لكن شكرى يصر دائما على أن يذهـل قارئه بما لا يمكـن أن يقع فى حسبـانه أو يـدخل فى دائرة توقعاته بالنسبـة للأمرين معا . يقول فى هامش الفصل الثـالث تعليقا على حكاية التجول فى المقابر: «مازالت أمارس هذه العـادة حتى اليوم ، بعض كتاباتى ، منها الجزء الأول من سيرتى الذاتية الخبز الحافى ، وهذه التى أكتبها اليوم ، كتبت فصولا منها فى المقابر اليهودية والنصرانية والإسلامية ، خاصة المقابر التى يرجع عهدها إلى القرن التـاسع عشر فى طنجة ، ربما لأن المقـابر القـديمة أكثر إيحاء أو لأنـى أحب الموت القديم» .

لو كان شكرى كـاتبا رومانسيا متشائما لكانـت قصته مع كتابة المقابـر مندرجة فى إطارها المرجعى ، لكنه كاتب طبيعـى حتى النخاع ، مسرف فى ماديته وحسيته وانتباهه المستغرق لأدق التفاصيل الفاحشـة فى الحياة اليومية السفلى ، يستبعد تماما

منظومة القيم الروحية الكلاسيكية ويتباهى بجرح الحس العام للقراء بالإشارات المكرورة لكل أنواع المحرمات فى الأعراف والتقاليد، صحبة الموت والحديث فى حضرته إذن تصبحان عملا ارتجاليا وعشوائيا إلى أقصى درجة ، ليس هناك أى بعد ميتافيزيقى بارز فيما تطرحه الكتابة من رؤى ثقافية يمكن أن يتلاءم مع مناخ القبور. وإذا كانت الحياة ذاتها، كما تعرضها الصفحات ، عملا من أعمال الصدفة المرتجلة فإن الموت أشد عبثية واعتباطا، كلاهما يخلو من النظام المعقول فى نسق مستقر. فإذا ما طرحت عليهما الكتابة، وألقت بظلها على الفضاءين كانت نموذجية فى ضديتها للقصدية وخضوعها لمنطق الارتجال العشوائى. ومع أن هذا التلازم بين الكتابة ومكان «الموت القديم» مثير للتأمل فإن ذكره هامشى ، يجيء اعتباطا وعلى سبيل الاسترسال فحسب، مما يعزز طابع الارتجال فيه . ولأن كتابة شكرى تقع خارج «المؤسسة الأدبية» فإنها تقتحمها من الباب الخلفى، تدخل إليها من منطقة القرن التاسع عشر، فى مساءلة جذرية عن البدايات وتأسيس جديد لنوع آخر من جمالياتها، هى جماليات الاختلاف الناشز والارتجال المبتكر.

على أن هناك مظاهر عديدة لهذا الارتجال نختار منها أمرين :

أحدهما يرتبط بطبيعة كتابة الكبار، باعتبارها كما يقال نقشا على الماء .

والثانى يتعلق بتلك السخونة العفوية التى تفوح من ابتذال الكلام .

أما تجربة التعليم فى الكبر فهى التى تؤسس لوعى محمد شكرى فى زمن الأخطاء، وتستأثر بكثير من مادته التسجيلية ، وتتجلى فى «كتابة الكبار» خواص فارقة تميزها عن الكتابة فى زمنها الطبيعى منذ الصغر، فقد تكون خاصة فى بدايتها بطيئة ومتعثرة وغير واثقة من ذاتها، لكنها حالما تنفتح لها أسرار الرموز وقوانين العلامات تتدفق بتلقائية مدهشة ، تعويضا عن «الاحتباس» الذى أصابها وأخرها عن موعدها. تصبح كتابة «نافورية» مهووسة، لاتتوقف فى اختيارها على ماجرى العرف بانتقائه، تتلذذ باختبار حريتها ونضجها وممارسة عفويتها دون أن تأبه للقواعد التى ترسخها المؤسسة الثقافية فى نقش الحجر، تصبح كتابة « على

الماء» لا لأنها سريعة الـزوال بل لأنها سريعة الإجـراء والجريان ، إنها كتابـة التدارك واللحاق بالأثر قبيل فوات الأوان . ليست مشدودة للموضوع النموذجي ولا رهينة بالمادة المعتادة ، إنها أشد جسـارة ورشدا من أن تلتزم بالعرف ، فهـى تحتقر التعليم المنتظم مرددة مع شكرى قول « رامبو» « ليس من الخير أن نبلى سراويلنا على مقاعد الدراسة » . تمارس مسئـولية لا يقوى عليها الصغار المدربون المروضـون ، ومع هذا فإنها تظـل مسكونة دومـا بعدم الثقة وخلخلـة المرجعية وتوهـم المجانية . مـن هنا تجيء معاناة شكرى الشهيرة فى هجر الكتابة ، وجهـود أصدقائه فى توريطه معها ، كأنه يعانى كل مرة حالـة ولادة ، أو إجهاض ـ عسير . يعود هذا العسر إلى مفارقة جلية ، هـى قرب المسافة بين المعيـش والمكتوب واختلاطهما فى كثير مـن الأحيان ، حتـى ليبدو أحـدهما بـديلا عـن الآخـر وليس معـادلا لـه . فى إحدى العبـارات الحكيمـة التى يسـوقها الـراوى / المؤلف يقـول : « الحياة الحقيقيـة توجـد دائما فى الكتب» فكـأنه يعيش مـع وقف التنفيذ حتـى يشرع فى الكتابة ، عنـدئذ تتجلى له حقيقة الحياة التـى كانت خافية عليـه ، فيعلن كما سنرى فيما بعد أنـه لايبحث عن الحقيقة وإنما عـن رموزهـا ، إنها لعبة كتـابة الكبـار المتداركـة السريعة المرتجلـة / الواعية بذاتها فى الآن نفسه .

وإذا كـان لسن القلـم عفتـه ، ولطرف اللسـان بذاءتـه وفحشـه ، فإنهما نـادرا مايتبادلان المواقع ، لأن الكتـابة تصنع مادتها اللغوية المنتقاة ، تترجمهـا إلى مأثورها البليغ الجميل ، أما اللسـان ، فهو إذا ما انحلت عقدته الثقافيـة انهمر بما يخطر له فى تلذذ وجرأة ، تصبح البذاءة والـولع بالفواحش قانونه المحبـب . وليس للمسألة مـدار طبقى أو مهنـى ، وسنـرى أن «التهجين» اللغـوى والأدبى عنـد شكـرى فى علاقته بـالإسبانية أسهم فى تعميق هـذه الخاصية ، لكن نتيجتها الـلافتة تمثلت فى الإلحاح على تسميـة مالا يسمـى مـن منـاطق الجسـد وأفعـال الحيـاة من الجنـون والنصب واللواط والدعارة والقتل وزنـا المحارم ، « زمن الأخطاء» مفعم بهذه المادة الساخنة المرتجلة المنقولة من الشفاهية إلى الكتابة دون تقطير أو تأديب .

وإذا كـانت كـل فصول هـذه السيرة مشحـونة بتمثيـل تلك الأخطـاء الكبرى

المحببة إلى صاحبها بصدق فإن بعضها يتضمـن مفارقات لافتة فى تناقضها، مثل فصل « عنـاد الحب القاسى مثل خبز الفقـراء» الذى يصـور فيه الجمـع بين رغبة العهر العارمة وولـع قراءة المنفلوطى وجبران ومجنون ليلى لمعرفـة الحب المثالى، لكن لغة المواخير هى التى تفرض كثافتها ولزوجتها على الخطاب السردى، تجعله حريفا حـارقا لاذعـا ــ مثلما كان يشترط النـاقـد المصرى ابن سنـاء الملـك فى « خرجـة » الموشحات الأنـدلسية المغـربية ــ إزالة الحواجـز بين الكلام واللغـة، بين المنطوق والمكتوب تـؤدى وظيفة جمالية أخرى هـى الكشف عن صلب الحيـاة الشعبية دون تزوير أو مداهنـة، منح الشرعية للمنفيين لاحتلال مكانهم ـ بلغتهـم ـ فى خارطة المتخيل السردى ونبراتـه يؤدى إلى تعديـل بوصلة الذوق العـام لتتسع ـ مـع بعض التمزقات الضروريـة ـ لهذه الهوامش الدالـة فى الكتابة العربيـة، علينا أن نتحمل بدل أن نتجمل.

صورة العائلة والدماء الحارة :

يمارس محمـد شكـرى فى « زمن الأخطـاء » صنـاعـة شعريتـه السرديـة، يترك للمتخيل أن يقيـم خيمته المشاكلة لأحـداث حياته، ليـس كل مايرويـه بالضرورة واقعـا فعليا، يستحيـل أن يتذكـر الحوارات واللحظات الفعليـة يكفى أن يكـون محتمـلا ومجانسـا كما كـان يحدث لكـن مـن منظـور الآن هـذا الشرط فى المتخيـل الاحتمالى الاستعادى هـو الذى يميز الروايـة عن الشعر، وهو الـذى يسمح للسيرة الذاتيـة أن تكون أيضـا روائية، كما يحددها شكـرى فى العنوان بدقـة نقديـة يحسد عليها، معـارضا « بـرادة» الذى يلاحـظ فى المقدمة « ابتعـاده من الصـوغ الروائى للسيرة»، لايمكن أن يكـون الفاصل بين زمن حـدوثها عام ١٩٥٧ وزمن كتـابتها ١٩٩٠ ثلث قـرن ثم لاتصبح روائية متخيلـة مهما كانت درجة استحضـارا لماضى واستنطاقـه. يروى قصتـه مع عائلتـه موزعة على الفصـول، يتركز بعضهـا ـ دون شجن ـ على عودتـه إلى تطوان، وقوعه أولا فى بيت « التفرسيتى» ـ هـو يعرفه جيدا فلا مبرر لتقديمـه لنا ـ يذهب إليه كـى يصحبه إلى كوخ أبيه وإخوتـه المصنوع من

القصدير ، تخرج أخته « أرحيمو» لاستقباله وتعرفه بمن كبر من إخوته وبمن جاء بعد رحيله . عندما يعود للكوخ فى المساء يجد جارهم فى انتظاره ويلمح حقيبته التى تركها فى كوخهم مبنبعجة ، كان أبوه يريد إحراقها ثورة عليه ، يحكى عن نفسه « خامرتنى فكرة شراء سكين والعودة إليه وطعنه ، أو تدبير وسيلة لإخلاء إخوتى من الكوخ وإحراقه وهو نائم » قتل الأب هنا ليس مجرد مجاز سيكولوجى ، بل هو خاطر عملى يصف علاقات شجرة هذه العائلة اللعينة ، يختار لها شكرى عبارة استعارية فى العنوان «الملح لايزهر أبدا» فهو ابن الملح ولن تندى كفه أو تورق حياته بغير الشظف والعنف وبترأواصر القرابة ، سوف يحكى بعد ذلك موت أمه وتنازع الميراث المعدم فى جنازتها ، أما أبوه فلم يدع لحضور جنازته ، الكل يعرف كراهيته له .

على أن هناك قرابة أخرى حميمة شكلت وجدان شكرى ورؤيته للحياة منذ صباه ، وهى تلك التى تربطه ثقافيا وإنسانيا بالدماء الحارة الإسبانية ، وقد تمثلت آثارها عند كتابته فى مظهرين بارزين :

ـ الاجتراء على اللغة العربية فى نحت الصيغ الجديدة ، فهذا شأن الإسبانية التى تتخلق كل يوم من جديد على لسان أدبائها ، ويعلن مجمعها اللغوى الملكى كل عام قبول صيغ وأشكال وكلمات حديثة كرسها الاستخدام الأدبى ، بالعدوى أصبح بوسع شكرى أن يقول مثلا « تباسمنا » أى تبادلنا الابتسام ، أو تكبّسنا ـ أى رأينا الكوابيس ـ أكثر من الأحلام ، أو يقول « تبرعم طيف بسمة ثم انفعر البرعم فانجمل وجهها» هذا الانفعال المطاوع الذى يجعل محيا المرأة أجمل بصيغة الانعكاس من خواص الإسبانية ينتقل إلى العربية . كما انتقل الاجتراء على مايقال بهذه اللغة دون أى استصفاء ، مما جعل الكتابة تتضمن هذه الشحنة الهائلة من الإشارات المحرمة ، لاننسى أن آخر عظماء الأدب الإسبانى الحاصلين على «نوبل» «كاميلو خوسيه ثيلا» بنى شهرته على وضعه « للقاموس السرى» الذى يجمع فضائح اللغة العلنية ويهتك قدسية الكتابة التقليدية . ومع ذلك فإن هذه الجسارة اللغوية لم تلبث عند شكرى أن جعلت أسلوبه بصفو ويتكثف ويكتسب قواما

شعريا رائقا، تخمرت على طرف قلمه ـ الذى يكتب به ، لاهذا الآخر الذى أصابه مرض الزهرى فتقيح ـ سالت تجربة الحياة فى كلمات مقطرة بليغة، أصبح بوسعنا أن نقرأ له : «إن العالم الصغير الذى كونته خارج المعهد قد تزلزل، التفاحة قضمت ، والبرتقالة انشطرت ورحيق التوت سال على الشفتين ، وبعد حلو يكوّن الحنين» لابد أن نلاحظ أن الكتابة قد أخذت ترتحل فى قلب الفن فتبعد عن الارتجال دون أن تفقد عفويتها وتدفقها ، إنها تكتسب هذا التدفق من تموجاتها المتلاحقة بحيث تصبح المستعاد الجميل . وسنرى أن هذه الشعرية ستطغى على إيقاع الجزء الأخير من السيرة الغنائية .

ـ أما المظهر الثانى فهو أخفى من ذلك وأدق ، لأنه يرتبط بهذا النزوع الإسبانى الأصيل لجرح سطح الحياة بعنف وتوسيع الفجوة بين شقوقها . البؤس لابد أن يكون حادا كافرا فى مواجهة الرفاهية الطاغية . الألم يحتدم فى مقابل اللذة العارمة، الانشطار إلى ضدين بحمية لاهبة هو قانون الشخصية الإسبانية المتحمسة دائما والمتصارعة فى أغلب الأحيان، لايضاهى عدد الراهبات المتبتلات إلا فاجرات الحانات الساقطة . حركات «الفلامنكو» العصبية التى تكاد تخرق الأرض تتوازى مع دموية مصارعة الثيران فى تعبيرها عن هذا الأنشطار الذى ورثته الثقافة الإسبانية من عصورها الوسطى المحتدمة بالصراع واستقطاب الاضداد . أليس فى طريقة شكرى فى النظر إلى الماضى واختيار شخوصه ورؤية وقائعه ملامح الصعلكة الإسبانية العريقة ـ بجذرها العربى المردود ـ ونموذج «الاسبربنتو» ـ البشع الجميل الذى كرسه كبار الأدباء الإسبان منذ مطلع هذا القرن ؟ هذاالمذاق الحارق لطعوم الحياة والشرعية المدببة للشر وفظاعاته ، وخلع طابع الفن الجميل على انعكاساتها السردية يجعل شكرى منقوعا فى المناخ الإسبانى ، يكتب العربية بمزاج عاهرة كما يقول فى أحد مجازاته اللافتة الصارخة .

انحلال الروح وغنائية طنجة :

كلما مضينا بعمق فى اختراق عالم شكرى استطعنا أن نلتقط حدة إيقاعه فى الكتابة ، ولعل متابعة سلسلة التشبيهات البلاغية أن تقودنا عبر هذه الخطى،

قصة التحـولات الداخليـة والخارجية تستبد بـه عندما يـرقب بحسرة لاذعـة تبدل الحانات والكؤوس . ينقلب على بـاطنه «أحسنى أحيانا مثل ثـور المصارعة الذى يخرج من نفـق الظلام إلى النور لينطـح الهواء ويشحذ أمـاميته وخطمه فى الـرمل، مبدد اصدمته قبل أن يبدأ صراعه مـع قدره المحتوم . إنه العيش فى زمن الأخطاء، لقـد تلوثـت بليـل الشارع ، حتـى مجانينـه اللطفاء تصـومعـوا ، صاروا عقـلاء، استطالت لجاهم . . هذا ما أشتاقه : ليل الحنين إلى الشارع» .

مفارقة الظلمة التى تربت فيها مشاعره فى حضن الماضى، ودهشة النور المزعج فى وعـى الحاضر، وطاقـة اقتحـام الثور وتبـديدهـا فى الارتطـام بالأشيـاء على غير هدى، هـذه هى الصورة التـى تتكشف للسارد لتلقـى بظل دلالتها على حيـاته . عندما استغرق فى الهجاء السياسى استعار حديـث المهاجرين عن فاشية « فرانكو» قناعا لوضعه المغـربى ، لكنه عندما أخذ يرصد « حـركة الداخلين فى الجهارك وهـم يزحفون واقفين . . بـطء زحفهم يذهلم حتى نخـاع العظام . . مذلة الـوطن أقسى عليهم من مذلة الغربة» انفجـر الجرح فى أعماقه، لم يجد سوى تشبيه الثور النطاح الذى يخطئ دائما هدفـه كى يصل إلى تمثيل قدره . لم تعد بـلاغة الارتجال هى التى تشفى غليله، حلت محلها نزعة الاقتحام، لكنـه يخبط قرنه فى الرمل والقاع، يبدد صدمتـه فى المجتمع بعماء مقصـود . لم يكن الجنون حـلا بديـلا للكتابـة فى الحياة والتاريـخ ، إنه فصـل آخر منهـا، حتى إذا تصـومع المجنـون واستعقل، وخـرج بلحيته المستطيلة وروحه المتحللـة فى جسده، فإن مايزلزلـه إنما هو شوق الحنين إلى الشارع إلى ضوء التـاريخ الفعلى وحركته الضرورية . سيقـول الآخرون إن الكتب ـ أى الثقافة ـ هى التى جننته ، ألقت به فى عاصفة الحياة الحقيقية ، وستقول كتابته إن فداحة الوعى الشعرى بالذات كانـت أشقى وأعنف من أن تمتصها رمال الواقع المتحركة أو كلمات الكتب البليغة، لقد أزالت الكتب عماء الثور ، لكنها تركته وقد أوشك أن يدمر ذاته بالانتحار والجريمة .

يقول شكرى فى ذروة تمثيله لتلك اللحظات الفـاجعة التى خطا فيها مرتين على أرض الجنون ، ومحاولته امتلاكها بالكتابـة بعد التماثل المتماسك : « اعترافات رسو

علمتنـى أن أجد عـزاء فى امتـلاك الأشياء الصغيرة التـى يهملهـا الآخرون، لكـن انحلال الـروح فى الجسد كان مسىّ المرضـى الغلاب» ماذا يعنى انحـلال الروح ؟ لابد أن نستبعد التفسيرات الأخـلاقية للمشاعر الإنسانيـة الكبرى، كما نطرد وهم الشيطان الـذى يتسلل عبر كلمـة « مَسّ»، ليـس من همنـا نقديـا أن نبحث عـن الأسبـاب، لكن علينـا تداوليـا أن نتأمـل النتائج فى صفحـة الكتابـة. لقد وجـد شكرى فى المصحة العقلية صورة كنائيـة للحياة الخارجية، فهى وجهها المقلوب، لكنه لايختلـف عن العالم الـذى اعتاد تقـديمه، الغرائز هـى ذاتها، أنماط السلوك تتكرر داخل الأسوار وخارجها بنفس الإيقاع. هل استطاع شكرى أن يكشف لنا عن جنـون العالم حتـى أصبح عالم الجنـون بالغ الألفـة والجمال - حتـى فى قبحه - بالنسبة لنا؟ هل انتهى الإبداع إلى توحيـد البؤرة بين المنظورين فرأينا حقيقة حكمة المجـانين ؟ أم إن مفهوم الانحـلال الروحـى عند شكـرى يختلف عما نـألفه، إنـه يستشهـد بعبارة لكـاتبة إسبـانيـة تقول « كـل عقـل نشيط فهـو صادر عـن روح منحطة»، نشاط العقـل، انتعاشه إبداعيا لالتقـاط جميع تفاصيل الحيـاة وصناعة العالم المختلف منها قرين لازم الانحلال الروح!.

مهما كان الأمـر فى مسألة البواعـث فإن ثمة حقيقـة بادهة فى جانـب النتائج، وهى أن هـذه الكتابـة الارتحالية الارتجالية المنحلـة تصنع أنماطـا من القـراءة لاعهد لأدبنـا الحديث بها، تقـدم نماذج مغاربيـة تعبـق بأفـق جمالى مخالف تمامـا للنماذج المشرقيـة، تكاد تخلـو من روح الفكـاهة وهـى تـرتكز على أرض مفعمـة بكنوزهـا الأنثروبولوجيـة وخبراتها السردية، لكنها تضيف للمخيال العربى آفـاقا جديدة لم تدخل فيـه من قبل. إنها لاتعتمد على الفـانتازيا ولا تستثير أى عالم مـن الكوامن الصوفية، بـل تحيل طينة الأرض اللزجة إلى كتـابة حميمية مثيرة شديـدة القرب من الواقع والرغبة فى تشعيره.

لكن السؤال الأخير : كيف تتشكل بنية هـذه السيرة الذاتية الروائية ؟ إنها تبدأ بعمر الكتابة فيه، بلحظـة خروجه من الأمية وملاحقة الحقيقة، ثـم تنتهى مدركة لذاتها بأنها « تبحث عن لعبة الحياة ورمزها لاحقيقتها» تشتبك مع مشاهد ووجوه،

وتصنفر الأحداث والوقائع فى حياد صارم ولغـة مركزة متقطعة ، لكنها لا تلبث أن تصنع أسطورتها الشعرية فى مسارين :

ـ أحدهما التحرر التدريجى من أسر الذات وأهوائها وتقلباتها الشخصية ، لرؤية انعكاسها فى الآخريـن . عندئذ تأخذ « جاليرى» الشخصيات النسائيـة والرجالية فى التتابـع بعد أن كـانت تتـوزع على فترات متباعـدة . يصبح فهـم النفس رهينـا بكشف كيفية تماسها الـرفيق ، وتأملها العميق معا لحيـوات الآخرين . تبرز وجوه المروانى وفطيمة وروساريو مشتتة أولا ، ثم تنهمر « بورتريهات» سارة وبينيتو ولوشو فالى وباترسيا وقاسم وسالية لتصبـح بمثابة تقطير وتعتيق لعدد من المرايا المصقولة العاكسـة للراوى والمثيرة لتأملـه الشعرى فى التجـربة الكلية للحيـاة . بهم تكتسب السيرة الذاتيـة طابعها الروائى الموضـوعى دون أن تخرج على ميثاقهـا الخاص ، فهى تحكـى تجربـــة الـذات ، بضمير المتكلـم الـذى يتـوحـد عبره المؤلــف والـراوى والشخصية ، لكـن فتحة « الفـرجار» فى المنظور تتسـع قليلا لتصبـح الرؤيـة أشد تراكبا وخصوبة ، ولتصبح خميرة الواقع أشد احتضانا لدود الزمن واختزانا لأسطورته العتيقة ، ويكون موت الأم ، واقتطاع الحبل السُّرى هما القرار الأخير لهذا المسار.

ـ أما المســار الثانى فهو نـاجم عن اشتداد حـرارة الكتابة تدريجيـا ، والدخول الممعن فى ترميز أدواتها ، حتى لتتجمع قطرات الكلمات المكثفة وتتساقط متبلورة فى حبات نديـة ، عبر قطع شعرية يتم الإيحاء أولا بـإسنادها لشخوص خـارجية ، ثم لاتلبـث أن تنسكب على الصفحـات مخترقة هـذه النسبة حتـى تنغرس فى النـص وتأليفه . هذه الشعرية الكتابية كـانت تتوزع بشكل عشوائى على عناوين الفصول وبعض شذراتها التعبيرية ، ثـم لاتلبث أن تنسكب مرة واحدة فى مقطوعـات تامة تلتحم بأفق الرمز لترفع مستوى الكتابة وتعادل نثريتها وتبرز مافيها من إيقاع ذاتى حميم ، فتمحو بعـض آثار الارتجال فيها وتصنع أسطـورة الكلمات الموازية لأسطورة الحيوان ، وتكـون مدينة طنجـة ـ النتـوء المدبب ـ هـى نقطة توهـج المساريـن معا بخمـرها المسحـور حيـث يتمثل فيهـا زمـن الشعر والحلـم وكـل أخطاء الحيـاة / الكتابة الجميلة .

حوار الزهرة والجنزير

محمد سلماوى كاتب مسرحى قدير، يعرف كيف يبنى النص الدرامى ويهندس حركته بإيقاع محسوب، ويرسم الشخصيات ـ على بساطتها بمهارة فائقة . وأهم من ذلك وأبلغ فى التواصل الفورى مع جمهور المشاهدين يعرف كيف يقدم الحدث أمامنا بصفاء شديد ، بعد أن يبتعد به عن التعقيدات التى تعوق الفهم السريع المباشر. هذه القدرة على استهلال خيط واحد من نسيج الحياة المتشابك وعرضه منذ البداية فى موقف مجسد يخضع لقوانين الاحتمال وإمكانات المصداقية ثم تغذيته بعد ذلك بالتطوير المناسب والمدهش هى التى تميز طبيعة الكتابة المسرحية واقتصادها اللغوى البالغ . فكل كلمة فى المسرح لابد أن تتميز بالوظيفية والحركية ، أية ثرثرة زائدة تؤدى لتهدل الموقف وتغضن ملامحه وترهله ، ومن ثم فإن مادرج عليه الممثلون لدينا من إضافة مؤثرات وقفشات للنص يصيب صميم البنية المسرحية فى مقتل ، لأنه يخل بإيقاع الأحداث ويضخم مواقع بعينها فى الشخصية المتخيلة ويغير بؤرة النص الدلالية بعشوائية مسرفة . من هنا كان اهتمامى عند قراءة مسرحية « الجنزير» بعد مشاهدتها التحقق من مدى توافق العرض والنص ، فلم أجد سوى بعض الفوارق اليسيرة التى تبرع بها الممثل الكبير عبد المنعم مدبولى ، الذى يقوم بدور أمين العجوز المشلول ، عند المطالبة بطعامه من الأرز واللبن والدواء ، ثم التهرب من تناولها وتسريبها بعد ذلك ، وقد بدا لى أن مايكرره خلال المشهد الأول من تحذير ابنته زهرة ألا يكون الأرز باللبن يابسا مثل طبق الأمس شيئا طبيعيا ، لكنه عندما أسرف فى ذلك ليقارنه بطبق ٢٨ من ذى القعدة الماضى أو ٤٥ من شهر مارس فقد اتضح خروجه على النص المكتوب ، لأنه فى رغبته لجعل

المفارقة حادة مسنونة بين الموقف الدرامي المتوتر وهذر العجوز المخرف قد انحرف بؤرة الدلالة بتحويل الموقف إلى كوميديا خفيفة، مما ظلل بالدعابة اللحظة التى تكشف فيها الفتاة المنقبة التى اصطحبتها زهرة لمنزلها إشفاقا عليها، تكشف النقاب فإذا بها شاب إرهابى يقوم بعملية احتجاز لأفراد الأسرة كرهائن حتى تتحقق مطالب جماعته، مما يبنى مشهدا مسرحيا بامتياز، تتحدد فيه الأدوار بدقة فى الواقع والرمز منذ البداية، فهؤلاء الإرهابيون مخادعون وليس لهم من جوهر الدين الأخلاقى نصيب، ومن تنطلى عليه حيلهم السلوكية والمنطقية يصطلى بجحيمهم مهما كان صادق النية ويتورط فى تآمرهم، والحوار الذى تقيمه زهرة مع هذا الكائن الأسود يتيح الفرصة لتقديم شخصيتها وشرح ظروف أسرتها مما يتسق مع ضرورة التعريف بعناصر الموقف، وعندما يهتك القناع ترتطم النيات الإجرامية بالمقاصد الطيبة البريئة، فإذا جاء حينئذ صوت الجد ـ كأنه ينبعث من عالم آخر مستلب وهامشى ـ وجدنا المشهد قد أصبح يجسد الأجيال الثلاثة المتعايشة فى الواقع المصرى الراهن.

جيل الشيوخ وقد خرج من لعبة الصراع وأصبح طرفا كسيحا يقتات مما يقدمه له الجيل الأوسط ويتعلق برقبته، ومع أنه هو الرجل فقد أصبح عالة على ابنته، المرأة المدبرة لشئون المنزل والمجتمع، والتى تبذل قصارى جهدها للحفاظ على أبنيته سليمة معافاة، فتنجح حينا وتخفق أحيانا أخرى، إذ إن غياب الزوج الذى كان مهندسا معماريا قضى عمره فى تشييد السد العالى يعد كناية درامية عن انكسار هذا الجيل الأوسط بالموت السياسى، وانقطاع ممارسته لمشروعه فى البناء والتعمير، ويبقى الجيل الأخير من الشباب، ويمثلهم فى المسرحية شابان وفتاة يتم بأيديهم صناعة الأحداث وتقديم القوى الفاعلة فى حركة الحياة، وهى قوى سلبية فى مجملها، لأن أحد الشابين وهو أحمد، مدمن قد دمّر حياته ومستقبله واستنفد طاقة أهله المادية والحيوية، حتى سحبت منه أمه مفتاح المسكن فى لفتة دالة تشير إلى انعدام أهليته وخروجه من دائرة المسئولية وتحوله لعبء فادح على أهله. والآخر ـ محمد ـ هو الذى انجرف فى تيار الإرهاب المقنّع بالدين وتوهم أن هذا هو

الأسلوب الأمثل لبناء الحياة والحضارة ، فأصبح أمثولة للسذاجة والخداع ، وتبقى الفتاة هى الوحيدة السليمة المعافاة التى تمارس دراستها الصحيحة ـ تتخصص فى الآثار المصرية ، وتقوم بواجباتها الصغيرة المحدودة ، لكنها عندما تكشف عن طويتها يبدو أنها هى الأخرى مصابة بالخيبة والإحباط ، إذ تخلت عن خاطبها الأول لتفاهته وفراغه وعدم امتلائه بحلم كبير، ومن ثم توشك أن تقع فى الإعجاب بالشاب الإرهابى الذى اقتحم منزلهم واحتجزهم لأنه متحمس لقضية ، مهما كان ضلالها ، وهذه فتنة طريفة ، لأن فكرة الحلم التى تتردد كثيرا فى المسرحية تعد أثاره من بقايا عصر الأيديولوجيات والمشروعات الاستثنائية التى ذابت تاريخيا ، والعودة لبثها اليوم لا تسهم فى بناء تصور حيوى عن الدولة المدنية التى تمارس مشروعها فى التحضر والديمقراطية والعلم والإنتاج دون حاجة لشعارات وهمية ولاتعبئات عسكرية مفتعلة . لكن المهم لدينا الآن أن هذه « العيّنة» من الشباب شديدة القصور فى تمثيلها النموذجى للواقع المصرى الحديث ، فنسبة المدمنين لاتصل مطلقا إلى ٥٠٪ ولا نسبة الإرهابيين هى النصف الباقى من الشباب ، بل تظل الأغلبية العظمى من الأسر المصرية الفقيرة والميسورةخارج هذه الدائرة الشيطانية من الإدمان والإرهاب ، مما يجعل الموقف مصطنعا واستثنائيا ، والنتائج المترتبة عليه من الأدواء والأخطار مبالغا فيها إلى حد كبير .

منطق الصراع وبراهينه :

لايمكن أن يتم بناء المسرحية اعتمادا على منظور أحادى يدعى احتكار الحقيقة وتمثيل الواقع ، بل لابد من انشقاق الشعرة إلى نصفين ـ كما كان يقول لويس عوض ـ أى أن نعرض الدراما لصراع حق صغير مع آخر كبير، أو الصراع الباطل الذى يحسب أنه حق مع غيره من البواطل والحقوق ، المهم أن كل طرف يملك قدرا من اليقين بجدية موقفه وصحته وضرورته ، فلو فقد أحد الأطراف إيمانه بجدية قضيته وصدقها لتحولت الدراما إلى فارس أو كوميديا عبثية ، من هنا كانت ضرورة أن يتم تقديم بعض حجج الإرهاب والرد عليها دراميا ، لأن النقاش وحده لايكفى ،

لابد مـن تدخل الفعـل والحدث والنتيجة ، حتـى لاتكون المسرحية مجرد حـواريّة ذهنية ، يلتقـط الإرهابى محمـد أول حجة له عندمـا يهم بقتل زهرة ويطلـق عليها الرصـاص لأنها هرعـت لتلبية مطلب أبيهـا العاجز، فـإذا تساءل هـذا الأخير عن مصدر الطلق النارى ظـن أنه من حفيده أحمد وأخذ فى تقريعه للـوصول فى إدمانه لهذه الدرجة التى يهدد فيها أمه ، عندئذ يلتقط الإرهابى الخيط ليقول لزهرة :

« انت ابنك من إيـاهم ، وبيتعاطى إيه بسلامته؟ كـوكايين ولاهيروين؟ ونعم التربية والأخلاق ، لا دى الدنيـا فعلا بخير . . ! هوه ده الخير والجمال اللى بتقولى عليه ، طبعا فلوس وقلة تربية ، وكفر وإلحاد، حاييجى منهم إيه غير كده ؟ » .

هذا هو منطق إدانة المجتمع والحكم عليه مـن الوجهة الأخلاقية ، وهو منطق لايفلح معه التصـدى بالشرح والتحليل ، لأنه سيبدو كما لـو كان تبريرا لما يحدث واستسلاما له ، من العبث حينئذ إيقاظ الحس التاريخى والاجتماعى عند المخاطب لتذكيره بأن حركة الحياة تفرز مثل هذه الظواهر فى كل العصور ، فالجريمة والشرور آفات اجتماعية حتمية لاتعـوق مسيرة التقدم الحضارى، فالنزعة المثـالية الساذجة لهذا المنطق لاينجح فى كشفها إلا البرهان الواقعى الملموس، ومن ثم فإن الرد الذى تقدمه المسرحية على الفور هو الذى يتكفل بإفحام الإرهابى عندما تقول له زهرة :

« لم أكن أظن أنـك سوف تستخدم المسدس لقتلى بدون ذنـب ، ومن يعلم . . ربما لاتكون أول مرة تفعل فيها ذلك ، ولا آخر مـرة» هذا هو الرد العملى الدرامى ، فهو من أجل هـدف يبدو طيبا ونبيلا فى الظاهر ينجـرف لارتكاب أبشع الجرائم ، قتل الحيـاة ذاتها بدعـوى تحسينها ، العدوان على الأبـرياء بـزعم تـوريط المذنبين ، فيفقد سنده الأخـلاقى وحجته المنطقية . عنـدئذ يكون الحدث الدرامى أبلـغ من الجدل الحوارى ، وهو حدث مدوٌّ فى صوت الرصـاص ومتمثل فى جنزير الحديد ، ومهما يقال لتبرير هذا المشهد الحسى الملموس فهو مغالطة كاذبة ، لأن إقناع الواقع أكثر يقيناً ومصداقية من تحريف الكلام .

تأتى بعد ذلك الحجة القدرية ، ومن الطريف أنها قاسم مشترك بين الطرفين مما

يكشف عن الجانب الدينى المتأصل فى طبيعة الشخصية المصرية تاريخيا ، وسقوط دعاوى التكفير والمزايدة الإيمانية الفجة ، فالإرهابى يكشف عن خطته التى تمثلت فى اتخاذ أية عائلة تقع بالصدفة فى طريقه كرهينة ، فقد وقف لا يعرف كيف ينفذ ذلك حتى أشار لسيارة زهرة التى توقفت له ، ولو كان قد أشار للسيارة التى سبقتها أو تلتها لما وقع عليها هذا الاختيار العشوائى ، وهو يبرر ذلك بأنه « إرادة ربنا » فترد عليه زهرة بصرامة وحسم « وليك عين تتكلم عن ربنا وانت رافع المسدس على ست مربوطة فى كرسى وراجل كبير مقعد ، يابجاحتك يا أخى ! ! » ولكن أباها المقعد ذاته لايلبث أن يستخدم نفس هذا المنطق القدرى ليبث فى قلبها شيئا من العزاء والسكينة ، فهو بعد أن يشير إلى الفوارق الفادحة بين جيل الأمس وجيل اليوم ، شأن كبار السن دائما ، يتذكر المرة التى ذهب فيها لبيت الأمة ، لمقابلة سعد باشا مع طلبة المدارس ، وتأخره عن موعد عودته للبيت ، وكيف أنه رضى بعقاب أبيه دون أن يحتج عليه أو يدافع عن نفسه ، ، بعد أن يتذكر هذه اللفتة الوطنية ذات الصبغة الأخلاقية البارزة ، مما يصيب المشاهد بالقشعريرة للفارق الفادح بين كفاح الأمس و(نضال) اليوم فى قيمه ووسائله ، يقول لابنته بلهجة حانية :

« ماتخافيش يابنتى ، دا ولد صرصار وحشرة وقليل الأدب ، قل لن يصيبنا إلا ماكتب الله لنا ، ما يقدرش يمسك بسوء إلا بإذن الله »ثم يضرب الأمثلة على ذلك بنضال الطلاب ضد الإنجليز ، المهم أن الحجة الدينية واحدة وهى الاحتكام إلى القدر والرضا بمشيئة الله ، يستغلها الطرفان بما يكشف عن تماثل موقفيهما إزاء أمر بالغ الأهمية وهو إرادة التغيير فى الحياة وارتباطها بالقوة الإلهية العظمى ، وكل منهما يفسرها حسب رؤيته ، أحدهما لفعل الإرهاب والآخر لمقاومته روحيا ، ومعنى هذا أن التشابه بين طرائق تفكيرنا أعمق مما نظن ، مما يترتب عليه نتيجة خطيرة فى مواجهاتنا للإرهاب الفكرى باسم الدين ، إذ إن كثيرا منا لا يستطيعون رد مقولات الإرهابيين ولا تفنيد حججهم ويتورطون فى المزايدة الدينية ، بينما ينبغى أن نحتكم للحس الحضارى ونحترم اختلاف الاجتهادات ونرفض الاعتداء على حريات

الإنسان باسم الدين الذى شرع لحمايتها وتوجيهها أخلاقيا وروحيا ، أما البرهان الثالث للإرهاب فيأتى فى القسم الثانى من المسرحية على لسان ممثله عندما تدعوه زهرة كى لا يضيع نفسه وهو فى عزّ الشباب ، لأن البلد محتاجة لأبنائها فيرد عليها قائلا :

« البلد محتاجة فعلا ، لكن للمؤمنين اللى بيعرفوا ربنا ، للمستعدين يعملوا فى سبيل كلمة الحق وتطبيق شريعة الإسلام ، وعلشان نوصل لده لازم يبقى فيه ناس مستعدة تضحى بنفسها ، تستشهد فى سبيل الله . . الإسلام هو الحل » .

يضع المؤلف بإثارة هذا الشعار شخوصه فى مأزق حرج ، فليست هناك فرصة للدخول فى جدل عقلانى حول مدى إسلامية مجتمعاتنا ولا إجراء تحليل فقهى عن ملابسات المتغيرات التاريخية لكيفية تطبيق الشريعة ، وليس بوسع الضحايا معارضة الشعور الدينى فيجئ رنين الهاتف وهو يحمل رفض الداخلية لشروط الإرهاب وتوعد محمد بالقضاء على الرهائن وقتلهم ليكشف عن إجرامية موقفه ، فالفعل المسرحى هو الذى يكمل الجدل الكلامى أيضا ، لكن اللحظة الفاصلة بينهما بالغة الدقة ، فقد سمعت فى القاعة بعد خطاب الإرهاب تصفيقا له ، فشعرت بخطورة الموقف لتعاطف بعض قطاعات الجمهور مع هذه الشعارات ، وتمنيت لو أن طرفا من بقية الحوار الذى يستكمل مع ياسمين فى المشهد التالى أن ينتقل إلى هنا مثل اعتمادها على الآية الكريمة « ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة » حتى لاتظل الحجة العالقة بأذن المشاهد وعينيه هى التى ينتصر بها كلام الإرهاب مما يحدد ويهدد الإيقاع الدلالى للمسرحية . لأن صراع الأحداث مرتبط بصراع الأفكار ومتولد منها ، ولأن مسرحة الكلمات قد بلغت درجة عالية من الإتقان ، إذ أخذت دوائره تتسع وتتفاعل من الخارج إلى الداخل ، فصدام الإرهابى المخادع بالأسرة الآمنة لايلبث أن ينقل الصراع إلى داخل نفسه عندما يكتشف نبلهم وطيبتهم فيؤثر أن ينضم إليهم وتتحدد الدائرة الكبرى عندئذ بين الجماعة والشرطة ، وليقوم معنويا فى الآن ذاته بين مجموعة من القيم الحضارية المتمثلة فى التاريخ والفن والمستقبل الحضارى وبين مجموعة أخرى من الأفكار

المغلوطة عن التضحية والإصلاح بالعنف والتضليل بالدين ، ولكن الحل الرمزى الذى تنتهى إليه المسرحية فى المواجهة الأمنية وموت محمد التائب على يد جماعته لا يمكن أن تؤدى حقيقة إلى تعريض الوطن لكل هذا الخطر الذى يجعل زهرة تختم العمل بطريقة مسرحية صارخة، وهى تقول بأعلى صوتها « بلدى» فى استغاثة تاريخية . ويبدو أن الطبيعة المسرحية قد غلبت على هذه النهاية الحادة الفاجعة ودمغتها بطابع استفزازى ، لكنها تدعونا حقيقة للتأمل فى المشهد الراهن وحوار الخطاب التقدمى الوطنى مع أنصار الدعوات الإرهابية المقنّعة بالدين، مع اليقين التام بأن المستقبل للعقل والحكمة والبناء الحضارى المعتمد على العلم والحرية والعدالة الاجتماعية .

نجارة النص المسرحى :

لعل أهم الجوانب التقنية فى الأعمال المسرحية يتمثل فيما يطلق عليه الحرفيون «نجارة المسرح» أى طريقة خرط المشاهد وربطها ووضع مقابضها وتقفيل نهاياتها حتى تكون وظيفية ومؤثرة، تتصاعد دراميا وتنمو بالحوار حتى تصل للحبكة المقنعة، وهذا مالا يستطيع هواة الكتابة المسرحية تحقيقه دون علم وخبرة ، ومسرحية «الجنزير» تشف عن اقتدار فنى واضح لدى كاتبها ، إذ تقدم بنية محكمة موزعة على جزأين، كل منهما يقع فى ثلاثة مشاهد متوازنة تبدأ ببروز عناصر جديدة للعمل وتنتهى عند مفصل حاسم يمثل منعطفا هاما فى تطور الأحداث، وتستخدم ألوانا من الرموز الشفيفة القريبة ذات الدلالة الفورية ، مثل زهرة اللوتس المصرية التى تتماهى معها فى الاسم الشخصية الرئيسية « زهرة» ، ومثل النقاب الذى يمثل الخداع والقناع الدينى الأسود ، ومثل الجنزير الإرهابى الممثل لتعويق الحركة والحرية ، ومثل الإشارات الوطنية فى حديث الجد، غير أن هناك عنصرا بارعا يستخدمه الكاتب فى مطلع المشهد الثالث والأخير يستحق العناية الخاصة، لأنه يقدم مفاجأة مدهشة وسارة تنتقل بالحدث والشخوص والمشاهدين إلى مستوى نفسى ووجدانى عميق، وذلك عندما يصحو الإرهابى الذى غفا لحظة على صوت أم كلثوم يخترق أذنه وهو يصدح :

مصر التى فى خاطرى وفى فمى
أحبها من كل روحى ودمى
ياليت كل مؤمن بعزها يحبها ، حبى لها
بنى الحمى والوطن من منكم يحبها مثلى أنا . .

فيهب مذعورا ليعلن عن عدائه للفن والوطنية وصوت المرأة العورة، لكن ياسمين تدخل الصالة ـ وقد اقتربت من نفسه فى الليلة السابقة خلال حوارهما ـ وهى ترتدى « تى شيرت» ملوّنا كتب عليه بالإنجليزية « أحب مصر» فإذا شرعت أم كلثوم فى إنشاد المقطع الثانى انهمرت الدموع من عينى زهرة ـ وعيون المشاهدين ـ وأخذ الإرهابى فى سد أذنيه دون جدوى ، وقد وظف هذا المشهد التأثيرى الناجح فى تعميق الاستعداد لتحوله عند إدراكه لمسارعة أعضاء الأسرة فى أن يفدى كل منهم الآخرين. عندئذ نجد أن الحس الوطنى المعبر عنه بالغناء قد تمت ترجمته لمشهد عائلى، وكما كان الخداع هو الوسيلة التى بدأ بها الإرهاب الأحداث فى مشهد الفتاة المنقبة فإنه يظل وسيلة إنهائها عندما يطرقون الباب باعتبارهم من الشرطة ليقوموا بتصفية زميلهم المتخاذل ، ويدركهم البوليس ليتولى القضاء عليهم فى نهاية الأمر بلغة الرصاص التى يستخدمونها منذ البداية.

وإذا كنا لانستطيع أن نقول إن محمد سلماوى ينتمى لمدرسة توفيق الحكيم المسرحية ، لأنّ اختلاف الظروف التاريخية للتجربة يجعل نموذج الحكيم غير قابل للتكرار بكل عوالمه وآفاقه ، فإن هناك لونا من التماسّ بينهما ، نلمسه فى بعض وسائل الأداء المسرحى وتقنياته ، فطبيعة الحوار وتوليداته ومساراته تتلاقى فى هذه المسرحية مع ما ألفناه عند الحكيم الذى يعتبر أمير الحوار فى اللغة العربية ، خاصة ماينجم عن توظيف المفارقة فى توازى عوالم الشخصيات دون تقاطعها أو اشتباكها فى تبادل حميم ، مما يضفى مسحة من الدعابة الشجية على الحوار. فلدينا مثلا فى مسرحية « الجنزير» شابان مستلبان ، أحدهما بالمخدرات والثانى بالإرهاب ، وكل منهما يعيش داخل بنية عقلية ونفسية تعزله عن غيره وتضعه فى موقف تصادمى معه ، فإذا تحدث كل منهما رأيناه يغنى على ليلاه ، فتتماس العوالم دون أن ترتطم

ويبدو كما لـو كانا يشيران إلى الظـواهر ذاتها فى تفاهـم عفوى عميق، يقـول محمد «الإرهابى» :

ـ الأمير أعلم منى ومنك باللى مفروض يتعمل .

فيرد عليه أحمد

ـ أكيد يعرف كل الأنواع ، صليبة ، فـراولة ، سبراكس محمد » موش عاوز ينا ننضم للجماعـات اللى بتدعـو إلى سبيل الله ، أمال عـاوزينا نـروح فين ، عايـزينا نعمل إيه؟

أحمد ـ مفيس أى حتة الواحد يروحها ، ومافيس حاجة الواحد يعملها ، النادى بقى دمه تقيل والحبوب فيه غالية نار، مافيش غير الواد الملك » .

لكن سلماوى لايسرف فى إقـامة هـذا التوازى ولا يمضى بـه طويـلا ، كما كان يفعل الحكيم عندما يستغرق مشاهد بأكملها فى حوارات متوازية ومتلاقية بصدفة المفارقة، كما نرى فى الصفقة والحديث عن الأرض والخادمة، وفى ياطالع الشجرة، أما سلماوى فيقتصد فى استخـدام هذه الوسيلة فى الحوارات المتـوازية، وينجح فى توظيفها لإضفـاء دلالة خاصة على المشهد، كما نـرى أيضا فيما يورده الجد « أمين » عن مفـاوضات سعـد باشـا مع الإنجليـز وبقية الأسرة تتحـدث عن مفـاوضات الداخلية مـع الإرهابيين ، الأمر الذى يضفـى على الأحداث مسحة من السخـرية بالتقابل المثير للشجن والتأمل . غير أن القضية التى أريد أن أناقش فيها المؤلف ، لأنها لا تأتـى على لسان شخص واحـد فحسب، هـو أكثر الشخوص سـلامة فى العقل واعتـدالا فى الرؤية من الشبـاب وهو ياسمين ، ولكنها لأنها فيما يبـدو تمثل محورا استراتيجيـا فى دلالة المسرحيـة ، يكـررها المؤلـف فى أعمالـه الأخرى وتتصـل بفلسفته فى تعليل الظواهر والإشارة إلى الحلول الممكنة لها، وهى نقد جيل الشباب اليوم لأنه بلا قضية ولا حلم مثل الأجيـال السابقة . فياسمين تركت خطيبها الأول لأنه لم يكـن يتحمس لشـىء وليست له أهـداف عظمى فى الحياة ممـا يجعله تـافها لايعتد بـه ، وقد أعجبت بجلادهـا ـ الإرهابـى ـ لأنه نموذج للشـاب ذى القضية

الذى يمتلك ـ كما تقول ـ إحساسا عاليا بالواجب ، ومع أنها تعلن اختلافها فى التفكير عنه إلا أنها تعرب له عن هذا الإعجاب ، لا فى خطوة تكتيكية للسيطرة عليه ، فقد شاء المؤلف أن يجعلها وأمها تكفان عن التفكير فى أية وسيلة للمقاومة ، مع أنهما تمتلكان حبوبا مهدئة ووسائل للتحايل عليه وانتزاع مسدس ، وإنما يجعلها تكاد تفتن به لأنه نقيض الفراغ الأيديولوجى الذى ساد بعد الفترة الذهبية الماضية ، عندما كان والدها فى عصر السد العالى يمثل نموذج الإنسان ذى الهدف القومى والوطنى الواضح ، والواقع أن هذه المقولة لا تقتصر على كاتبنا وإنما هى شديدة الرواج فى الخطاب السياسى والثقافى العام مع أنها بالغة الخطورة والأحادية فى المنظور، لأن الإصرار على تجسيد أحلام االأفراد فى أهداف يروج لها بعض أنصار العهود الماضية بعد الثورة وقبلها يجعلنا دائما صرعى لدعوات التنظيمات والأيديولوجيات المختلفة . وأعتقد أنه قد آن الأوان لكى ندرك أن طبيعة تحديث الدول الديموقراطية تجعل عملية التطور التدريجى المتقدم لتوفير حياة كريمة متحررة للمواطنين لاتتوقف على مشروعات تعبوية ولا زعامات أسطورية خارقة ، بل تعتمد على نظام مدنى يحترم قواعد الحياة المعاصرة وحقوق الإنسان فى العمل والحرية ويخلو من الابتزاز والاستغلال ، ويملك آلية تصويب اتجاهه عندما ينحرف بالشروط الديموقراطية الناجحة فى كل المجتمعات المتقدمة . وماعدا ذلك من ترويج لأشكال الفاشيات السياسية والأيديولوجية بدعوى المشروعات العظمى والأحلام التاريخية إنما هو عودة للمراحل التى تجاوزناها تاريخيا ، ولنكن صرحاء مع أنفسنا ، فليس من الممكن ولا من المطلوب الآن أن يخرج لنا قائد عسكرى آخر يعيدنا لسن التجنيد ، ولا لقائد روحى يضفى علينا بركاته السحرية ومعجزاته الخارقة ، وليس أمامنا سوى أن نفهم إيقاع التطور الحضارى للشعوب وندرك قوانينه وننظم مجالنا المغناطيسى لخلق مجتمع منتج يتخذ العلم والحرية والحفاظ على هويته العربية مجالا لإطلاق أحلامه ومشروعاته وتوجيه قضاياه الفردية والجماعية ، فهذه هى البوصلة الحقيقية التى تشير إلى المستقبل ، وماعدا ذلك ليس سوى وسائل للاستلاب وبيع الأوهام فى عالم يتسارع إيقاع تطوره بمعدلات كونية لن ترحم من يتوقف للنظر إلى الماضى فى كل صوره وأشكاله .

سعد الله ونوس يعيد صياغة فاوست

التقدم نحو السراب

فى مقدمه مسرحية « فاوست» للكاتب الألمانى الخالد « جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢) يقف الشاعر مع مدير المسرح وشخص مرح لتهيئة الجمهور لتلقى الأسطورة الكبرى فى تاريخ الآداب العالمية فيقول الشاعر عن عمله :

« بماذا يحرك الشاعر كل القلوب ويتغلب على جميع العناصر؟ أليس هو الانسجام الذى ينبثق من الصدر ويضم العالم فى قلبه ؟ حينما تمرر الطبيعة خيطها الدائم الطول فى غير اكتراث، وحينما يرن خليط الكائنات اللامتجانسة على نحو يثير الضيق، من ذا الذى يقسم التسلسل المتدفق الرتيب مشيعا فيه الحياة حتى يهتز إيقاعا وترن توافقاته النغمية الرائعة؟ من يدع العاصفة تزمجر بالوجدانات، ومن يدع الشفق الأحمر يتوهج بالمعنى الجاد؟ ومن ينثر كل أزهار الربيع الجميلة على الطريق الذى تسلكه المحبوبة؟ ومن يضفّر الأوراق الخضراء الهينة إكليلا من مختلف أنواع المآثر؟ من يؤمن الأولمب ويوحد الآلهة ؟ إن قدرة الإنسان تتجلى فى الشاعر ! ».

وهاهو كاتبنا العربى الكبير، أشد أصواتنا المسرحية عرامة وفطنة، سعد الله ونوس يداعب آلهة الأولمب ، ويلاعب كبار شعرائه بصناعة فاوست جديدة، تترجم قصة الغواية الشيطانية القديمة، فتحيلها إلى مغامرة انفتاحية معاصرة، بمنطق الرأسمالية الحديثة، تضع المهاجر العربى المغترب « عبود الغاوى» فى محنة العودة لبيع الروح والأهل والوطن ، فى صفقة شيطانية مع خادمه الأحدب العتيق ،

مقابل لذة طائشة ونعيم يجدد به شبابه وينتقم لمراراته. فيهتز إيقاع الأحداث بتوافقاتها العجيبة، عندما تنتقل من الإطار الرومانسي الفردي إلى السياق الاجتماعي الشامل، وتتوهج حالات التطور الإنساني لتضج بمعنى جاد وجديد، بالغ الخطورة، إذ تسفر ملحمة التقدم المادي، في وجهه الاستهلاكي المقوت، عن ملحمة السراب، حيث تتناثر الكوارث محل الورد، وتحتدم الوجدانات في قلب العاصفة التاريخية، ويرتفع صوت «الزرقاء» الرائية العربية لينذر باستمرار الكوارث المتوالية، ولاينفع وميض الإشفاق الذي يتخطف به قلب «عبود» ـ حليف الشيطان ـ لوقف حمامات الدم والخراب. ومهما اختلفنا مع الرؤية الفاجعة المقترنة بنذر الشؤم المألوفة عند نهاية كل قرن، وتباعدنا عن ولولة الانحدار إلى قاع الهاوية، وضبطنا شعورنا على إيقاع حس التقدم الحضاري فإننا لابد أن نرتجف فرقا لحرارة المأساة وصدقها، ونعجب بصفائها وإحكامها، ونرى فيها أمثولة هجائية كبرى للحياة العصرية تستشرف آفاق الشعرية الإنسانية، وتحاور بشكل بالغ الذكاء أكبر أعلامها دون أن تقع في أسرهم، فتخلق موضوعها وشخوصها وأحداثها من عجينة حياتنا اليوم، وتنفث فيها خميرة الأسطورة القديمة لتقول معناها الجاد ودلالتها الخطيرة.

حداثة الأمثولة الهشة :

وهناك مفارقة حادة في مسرحية ونوس، لأنها تعلن شيئا وتسعى لتحقيق نقيضه، ففي الوقت الذي تتقدم فيه إلينا تحت عنوان «ملحمة» تضع أقنعة العصور القديمة تحرص على أن تكون شديدة الحداثة بامتصاص أهم تقنيات الفن السابع السينمائي وطرقه في تخليق العوالم وإثارة الانطباعات، عن طريق لعبة الضوء وتشكيل الأشياء وعرض اللوحات المتتالية في نسيج متواشج، فتوظف جماليات الصورة السينمائية وتتغذى بحركيتها السريعة في ضبط إيقاع المشاهد لتوليد دلالات خاصة. فالمؤلف لايكتفي بإدارة الحوار والتحكم في مصائر الأحداث والأشخاص، ولكنه يعمد إلى وضع الأشياء في منظور معين لإدارة

عواطف المشاهدين وتفعيل استجاباتهم فى اتجاهات محددة . وهو بذلك يمضى فى تنمية التقنيات المسرحية الحداثية خطوات جريئة ، يتضح ذلك منذ السطور الأولى التى تشكل تحديـا للمخرج التنفيذى حيث يقـول : « ضوء باهر البيـاض يمتص حدود الموجودات وظـلالها كما يحول الوجوه إلى بقع تتماوج بين السـواد والبريق » ، وربما كانت أشعـة الليزر هى التى تغـرى المؤلف بوضع هـذه المتطلبات ، لكنه لا يلبث أن يمعـن فى هذا السبيل ، فيحـاول فى مقدمـة الفصل الثالـث أن يوزع على خشبة المسرح فضـاءات مناظـرة لتلك التى سبقـت السينما إلى تكوينهـا فى بعض أفلامها الملحمية الكبرى مثل « ذهب مع الـريح » و«اليوم قبل الأخير للعالم» حيث يقول « فى هذا الجزء تتوالى المشاهد السريعة ، ومن المهم أن يتكون انطباع بأن الزمن يتدافع كالبروق الـوامضة ، وأن الأمكنة هلام رخو يتأرجـح بين التشكل والزوال ، وعلى أرض المسرح تتبعثر نفـايات حديثة ، أكيـاس نايلون ، علب صفيـح ، علب كارتون . . إلخ ، وتزداد مع تقدم المشاهـد . الأشخاص يتحركون بسرعة وكأن أمرا عـاجلا يحث خطـاهـم ، حتى الأداء ينبغـى أن يبدو أحيـانـا وكأن بـه نـوعا مـن اللهاث» .

هنا تتجلى طريقة المؤلف فى صناعة شعريته المسرحية ، حيث تعتمد على تحقيق درجة عالية من التوازى بين الإيقاع الـداخلى للأحداث فى الزمن والإيقاع الخارجى لحركـة الأشياء والأشخـاص على خشبـة المسرح ، فالنفـايـات لاتتجمع إلا بفعـل اضطراب الـريح واختلال سطـح الحياة ، والأشخاص لايلهثـون إلا عندما تـرتفع درجة حرارتهم الجسدية بما لايطيقه نَفسهم ومفردات العالم لايتم اختيارها لجمالياتها المستقلة كـزهور وألوان ، وإنما لقـدرتها التعبيرية عن الـدلالات الكونية فى الـزمن والوجـود ، وإلى جانب شفـرات الكلام والوقائع هنـاك شفرة التوافـق العميق بين الحركة والمعنى ، بين المنظور وزاوية الرؤية ، بين الـوقائع ووقعها الشديد على نفس المشاهـد . وإذا كان سعد الله ونوس يصر على أن يضـع لفصوله المسرحية عنـاوين مركـزة تحمل مفاتيح الـدلالة الكلية لها ، ويذكـرنا ـ مـن بعيد ـ بطريقـة بريخت فى صناعة مسرحه الملحمى ـ دون تباعد ـ فإنه يلقى مسئولية تنفيذ هذه العناوين على

المخرج « على أساس أنها جزء من نسيج العمل يفترض إبرازها فى العرض سواء عبر أداء الممثل، أو عبر لافتة مكتوبة تقدم الفصل، أو تكوّن جزءا من ديكور مشاهده المتوالية » كما يقول فى الهامش وبوسعنا أن نلقى نظرة خاطفة على عناوين الفصول لنرسم خريطة الأحداث المعروضة، فالفصل الأول، ويتضمن أربعة مشاهد، يحمل عنوان « عودة عبود الفاوى الثالثة من المهجر » فنعرف أنه كانت هناك عودتان من قبل، اقتصرتا على تجديد شبابه بالزواج من عذارى الضيعة وتركهن مهجورات بعد ذلك .

أما الفصل الثانى فهو يعرض عبر سبعة مشاهد تنفيذ الفكرة الجهنمية فى نفخ ريح الانفتاح الاقتصادى بعنوان « بيع الأراضى يثير فى القرية هيجانات وصدامات . . وقابيل يقتل أخاه هابيل» ، كما يقع الثالث أيضا فى سبعة مشاهد ويمعن فى استكمال لوحات الصراع بعنوان « القرية هشة وعاصفة الجديد متوحشة . . تحولات وتحولات» ثم يصل الرابع لذروة الفتنة فى مشاهده الخمسة مستعيرا لها العنوان الفردوسى المأثور : « مالاعين رأت ولا أذن سمعت» ويقع الخامس والأخير بمشاهده الأربعة وخاتمته الفاجعة فى الذيل المكسور للمسرحية بعنوان «الزرقاء تبصر وتروى مقاطع ملحمة السراب . . نقاشات ونهايات» .

وبالرغم من هذه البنية الكلاسيكية الصارمة، التى تجعل العمل يتوزع على خمسة فصول فى ثمانية وعشرين مشهدا فإن الطابع الأليجورى الذى يجعل القرية أمثولة للعالم وملحمة تقدمه السرابى يلتقى منذ البداية مع محاور مابعد الحداثة الدلالية، ويستخدم بعض معطياتها فى التشتت والانتشار. وربما كانت بعض اللمحات الحوارية المنثورة فى جسد المسرحية المرقط هى التى تفشى سر هشاشة القرية وكيفية تفتت صلابتها، مما يشكل مركز الثقل فى استراتيجيتها الدلالية، فالمختار مثلا — فى الفصل الثالث - يصيبه الدوار الناجم عن سرعة إيقاع الأحداث، فيقول له الشاب الطموح « أديب» :

- التغيير الذى طرأ على حياتنا واضح كالشمس، منذ سنة أو أقل كانت الضيعة خاملة فقيرة، كانت تتكرر أيامها البليدة وتحبط حماسة شبابها الطموحة،

أما اليـوم فقد غدت هذه القـرية ذاتها كخلية النحل، تغمـرها الحيوية والـرغبة فى التطور. انظـر إلى الناس، صـاروا أجمل.. صاروا يـأكلون ويشبعـون، صاروا نشطين وفى عيونهم يتوقد الأمل والطموح.

فيرد عليه المختار:

ـ أما أنا فأخشى أن يكـون الناس أصابها الدوار، وأنها تجرى متحيرة وذاهلة فى درب مجهول، لاتعرف إلى أى مطاف سينتهى بها.

هنا نصل إلى مستـوى التحديد الدقيـق لحركة العالم وتفسيرها مـن منظورين: أحدهما بعين الألفـة والاستكانة المميزة لجيـل الآباء وطريقتهم فى هجـاء التحولات السريعة تعبيرا عن مشقة التكيف معها، والثانى من منظور التطلع الملهوف للتغير الجذرى وتوديع الماضى الكسول بشماتة بما يجعل الموقف نموذجيا مسنونا ـ كما كان يقول العجوز لوكـاتش ـ لكن الهشاشة لا تلبث أن تتجاوز القـرية ـ كما ينص على ذلك عنـوان الفصل ـ لتدرك الأمثولـة ذاتها، فجرائم التطور السريـع يتم إبـرازها بمبالغة واضحة لإدانتـه. وكأن الركود القاتل والبؤس الأليـف للتخلف ليسا أشد فتكـا فى قتـل النفـوس الطـامحة والآمـال المتـوثبـة مـن طلقـات الـرصـاص وحـزّ السكـاكين، وتكثيف سلبيـات التحـول بتغيير سرعـة تسجيلها لايلبـث أن ينتـج أصـواتا نـاشزة هـى ذاتها الأصوات الطبيعيـة عندمـا تستوفى امتـداداتها فى الزمـن ومقاماتها فى الإيقاع. وإذا كانت بقية فصول الأمثـولة تنحاز لمنظور الكبار وتدفع الحياة بالعبثية الفاجعة عندمـا ترى فى أحلام التقدم مجرد سراب خادع فإنها تصب فى تيار فلسفة الحداثة المضفور بروح الطليعية المنبئة بالكوارث والمحذّرة من مصيرها المحتوم.

انتشار الأسطورة والبصيرة المضادة:

تخلـو المسرحية فى مطلعهـا مـن ثبت بـأسماء الشخصيـات على عـادة الكتابـة

المسرحية فى تحديد الشخوص وأوصافهم ، ويبدو أن «ونوس» قد تخلص من وهم معوق عندما فرغ للتأليف المسرحى بغض النظر عن العروض الفعلية كما فعل توفيق الحكيم قبله حتى يبرأ من إحباط الواقع ومراراته . فالمسرح المكتوب عمل إبداعى يدخل فى قدرات المؤلفين ، لكن تنفيذ العروض يتطلب شروطا من حرية الحركة وتقبل المجتمع للنقد وأريحية السلطة لاتتوفر فى معظم البيئات العربية .

ومع أن « عبود الغاوى» يبدو كما لو كان بطل المسرحية إلا أنه لا يلبث أن يختفى من معظم المشاهد ويحل محله رجال القرية ونساؤها وهم يدورون فى فلكه وينفذون مشيئتة ، لكن أسلوب توزيع الأحداث يتسم بخاصية الانتشار والتشتت ، فالعمل كما أشرنا يتألف من ثمانية وعشرين مشهدا ، ويصل عدد الشخوص إلى ثلاثة وعشرين ، وهى تشتبك فى ثنائيات تغلب على معظم المشاهد ، إذ نادرا ما نرى أكثر من اثنين أو ينفرد شخص واحد بالمشهد ، ويعنى ذلك أن متوسط ظهور الشخصيات يتراوح بين مشهدين أو ثلاثة ، مما يجعل البطولة الحقيقية للقرية بأكملها وما يعتريها من تحولات دون أن تتجسد بشكل واضح فى نماذج معمقة ومتسعة ، الأمر الذى أدى ألى بروز حالات كثيرة من المطامح والأشواق والصراعات ، لكنها مختزلة ومضغوطة توشك أن تؤلف مسرحيات قصيرة محبوكة .

وكما أن التطور الروائى المحدث قد انتهى الآن إلى تشكيل روايات توشك أن تكون عقدا منظوما من حبات قصصية قصيرة فإن مسرحية سعد الله ونوس هذه تتألف من جملة مسرحيات قصيرة تنظمها وحدة الاتجاه والإيقاع والدلالة ، وهى تعتمد على نوع من تعقيل الأسطورة القديمة ، فالتحالف الذى يقيمه عبود الغاوى (فاوست الجديد) مع خادمه (الشيطان) يقع فى نطاق المحتمل الذى يتضمخ بالعطر العتيق دون أن يخرج على مقتضيات الواقع ، فكأنه يترجم المجاز المتبقى فى عروق اللغة إلى أحداث فعلية ، فهو موكل بأن يكون أداة للغواية التى لاتقتصر على بيع روحه فحسب ، بل تتجاوز ذلك إلى نفخ روح الجشع والمادية والشبق فى الضيعة كلها ، ويتم ذلك بسهولة عبر مشروع التحديث بإنشاء المجمع السياحى وبيع الأراضى بأضعاف ثمنها وافتتاح المخزن الضخم ، ولا ندرى فيم تستغل كل تلك الأراضى لأن هذا محذوف من المجاز؟ إذ لو أشارت المسرحية لمشروعات

صناعية أو عمرانية لفقدت هدفها فى إدانـة التطور. وتقوم بعض المشاهد بالتمثيل النمـوذجـى لنـوع هـذه التحـولات الخبيثـة ، وذلـك مثـل حفلـة افتتـاح المخـزن واصطحاب الخادم الشرير لزوجتى عبود السابقتين لإقامة عرض للأزياء الفاضحة مما يشعل شهوات الرجال ويبرز طبيعـة الخادم الشيطانية فى طقوسه إذ « يخرج من جيبه علبـة يفتحها ، فينبعث منها دخـان أحمر يجعله يختفى ومعه المرأتـان» وهكذا يستحضر المناخ الأسطـورى المغلف مـن قبل ، وتنـدفع جموع الـرجال خـاضعين لسطوة الوهم فى تقبيل الفساتين واحتضـان النماذج ظنا أنها نساء فاتنات ولايفيقون سوى برش الماء عليهم للتخلص من لعبة الشيطـان . هنا يستوى المجاز بالحقيقة والعبارة المصكـوكة بـالحدث المقدم، فكـأن الناس يحيـون فى الكلمات مرة أخـرى بـالعودة إلى جـذرها التمثيلى، ممـا يكشف عـن فعـل اللغة فى السلـوك ومعايشـة الأسطـورة للإنسـان ، لكنه يقـوم عامـدا بتغييـب أحداث أخـرى تشهد للتطـور بفعـاليته فى إشبـاع حاجـات الإنسان فى الصحـة والعلـم والسعادة، لأنـه يريـد للمشاهد أن تشكل إطارا لنوع من الكوميـديا السوداء التى تجعلنا نضحك من شر البلية .

على أن هناك بصيرة مضادة لصناعة الشر، تمثلها الزرقاء بقوتها التنبئية الخارقة، إنها الأسطـورة العربيـة المكـرورة فى مـواجهة الشر الغـربـى المتلبـس بجسد عبـود الغاوى، وعندمـا يلح عليها بسام الراضى وهـو الوحيد الرافض عـن عمد تنضم إليه فاطمـة لتشكيل الجبهة اليائسة ـ عنـدما يلح على الزرقاء كـى تخبره بما ترى ترد عليه قائلة :

ــ ليتنـى لا أعرف ولا أرى، لا أدرى متـى تـم ذلـك ولكـن أعلم أن قـرينـه الشيطان ، وأن بينهما اتفـاقا وميثاقا . . ستخيـم على القرية غوايـة لاتقاوم ، أبصر الناس وكـأنهم سكارى ، فقدوا البصائر والضمائر، مقـامات تنهار وأعـراض تباع (تغمض عينيهـا) آه . . أبصر ماهو أرهـب! أرى أشجارا تخلـع نضرتها ، تتفحم ، أرى ثعبانـا يتقيأ فئرانا . . أرى مطـرا من الأشيـاء والنفايـات ، والناس مسعـورة تتناهبها» .

ومع أن هذه الكلمات تبق بعطر « جوته» العظيم مثل لمحات أخرى فى المسرحية لكن شخصية الزرقاء ــ وكل شخصيات مسرحية ونوس ــ لامقابل حرفيا لها فى الأسطورة القديمة ، فهى هنا فلاحة بصيرة يختصم ابناها من أجل الميراث فيسفك المتعلم المنبت بجذوره من الأرض دم الجاهل الذى يدافع عنها ، فتقع بذلك فى قلب مأساة الشر الذى أخذ يغلف الحياة بطابعها العبثى وألوانها المرعبة . إنها تستقطب بؤرة المسرحية الدلالية تمثيلا للوعى الشقى بمتغيرات الحياة بالتفسير الذى يجعلها من علامات القيامة ، والعجيب أن صوتها يكتسب فداحة المصداقية وصرامة اليقين المتشائم ، مما يجعلها ثقيلة الوطأة فى تشكيل المعنى الكلى للعمل المسرحى ، هذا المعنى الذى يكتمل بكلمات بسام وهو يحاورها متذكرا الفقر الكافر ، الذى جعلهم يمضون شتاءات عصيبة ، لايذوقون خلال شهرين متواليين سوى الأعشاب المطبوخة بقليل من الزيت ، مما يجعله لايستطيع أن يهلل للماضى أو يترحم عليه ، ثم يتوق لاكتشاف درب المستقبل قائلا :

ـ لو توفر لنا الوعى والإرادة لوجدنا الطريق الصحيح الذى يخلصنا من الفقر ويوفر لنا التقدم والكرامة . . من المؤكد أن هذا الطريق موجود ، وأنه ممكن أيضا عندئذ تنفتح ثغرة بالغة الأهمية فى جدار هذا التشاؤم الحاد الرافض للتطور السريع ولقوانين المجتمع الاستهلاكى الشره ، خاصة فى عصر سقوط الأيديولوجيات . يتبلور ذلك فى حلم مثالى رائق يداعب مخيلة المبدعين والمصلحين دائما : كيف يمكن أن نكسب الرخاء والرفاهية دون أن ندفع ثمنهما غاليا من عاداتنا المستقرة وإيقاعنا الهادئ وتنعمنا اللذيذ بخضرة الأشجار وضوء الأقمار؟ كيف يمكن أن نحقق معادلة جنة التنمية الاقتصادية دون جحيم الجريمة وسعار التنافس حتى يتحقق الفردوس على الأرض اللعينة ، هذاهو السراب الفعلى الذى تنشده الملحمة ، تقدم بلا عذابات ، تحديث دون تمزقات ، تغير كامل لمنظومة القوانين المادية مع الإبقاء على هيكل القيم الجميلة !!

نهاية المفارقات :

تحتدم المسرحية بالمواقف الحدية واللحظات الجدية ، بالمفارقات والأمثولات ،

تطاول كل واحدة منها رأس أختها ، لكن هنـاك مشهدين يستحقان التأمل المنفرد لأنهما يقدمان مـونولوجا وحيـد الصوت ، أولهما يجرى على لسان الشيخ عبـاس من فوق منبر الجامع الـذى بناه عبود الغاوى بـأمواله واحتج عليـه الشيطان لأنه يخرج عن مشروعه قبل أن يعثر على الطريقة التى يوظفه بها ، ويقدّم المشهـد السابع من الفصل الثـالث خطبة الشيـخ عباس وهو يدعـو الناس كى لا يحفظـوا أموالهم فى البنوك الـربويـة ويودعـوها لـدى المحسن « عبـود الغاوى» لتتضـاعف بـالربـح الحلال ، وبهذا تعود الأموال لمصدرها ويتم تبرير التحديث الاقتصادى المشروع .

أما المشهد الآخـر فهو أغنية الضياع النادمـة التى ينشدها ياسين» مغنـى الربابة الذى انتهـى بفقدان صوتـه وصورته ، وتقديـم ابنته العذراء ربـاب هدية فـاحشة لعبود كى يحقق أحلاما زائفة فى الشهرة والمجد . وبهذا فإن شفرتى الدين والفن هما التان تتعرضان للانتهاك عندما توظفان لخدمة الأهداف الشيطانية .

على أن طبيعـة التشكيل الثنـائى للمشـاهد المضفـورة يجعـل المواقف تتعقـد ، والأحداث تتفاقم بين الأطـراف المتبادلة ، فلا تلبث المشكلات المطـروحة أن تعثر على حلولها فى النهايـة . فهذا محمد القاسـم الذى رفض الشاب أديـب الناطور ـ عميل الغـاوى وأحد أدواته التنفيذيـة ـ عندمـا تقدم لخطبة ابنته للفـوارق الطبقية بينهما ، لم يلبث عندمـا اشتد به السكر وخطف الغاوى بصره ببريـق شهوة العشق والمال أن طلـب «أديب» كـى يقرأ معـه فاتحة ابنتـه فى الشارع دون أن يصبر حتـى يصل للمنزل . وتلـك فضة ـ زوجة ياسين المغنـى ـ بعد أن طالت عـلاقتها الآثمة مع عبد الـرحمن الدرويش دون أن تشبع بئـر الحرمان العميقة فى روحها وجسـدها النهم للترف والشهـوة تمسها لحظة تطهـر فتقنت وتـزهد وتتركه يتحطـم على مائدة القمار ، كما تترك زوجها يهيـم فى كرم التين ، وهـو ينشد أغنيـة ضياعـه . وينتهى عبود الغاوى إلى بيع مشروعه للغرباء ـ وفيهم كبار المسئولين ـ كى يبقى أهل القرية فى مهب العاصفة التى تجتاح كل شىء لا ينجو منها حتى الشيخ عباس ولا محمد القاسم ولابقية الأعيان ولا يبقى سوى صوت الـزرقاء ، وهى ترى مظاهر « ملحمة السراب» والخراب التى يقال إنها ملحمة التقدم ، يطـاول بها سعد الله ونوس قامة جوتة ، ويطلق صوته الشعرى الرافض للهوان والمنشد لمثالية الفنان .

الفهرس

رقم الايداع : ١٠٨٤٣ / ٩٧
I.S.B.N. : 977 - 09 - 0396 - 5

مطابع الشروق

القاهرة :٨ شارع سيبويه المصرى ـ ت ٤٠٢٣٣٩٩ ـ فاكس.٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت : ص ب' ٨٠٦٤ـ هاتف ، ٣١٥٨٥٩ـ٨١٧٢١٣ـ فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٠١)

قراءة الصورة
وصور القراءة

تعودنا في الأدبيات العربية أن نفهم من كلمة الصورة دلالتيها الحقيقية والمجازية في الآن ذاته، فهي الشكل البصري المتعين بمقدار ما هي المتخيل الذهني الذي تثيره العبارات اللغوية، بحيث أصبحت الصورة الشعرية مثلا تقف على نفس مستوى صورة الغلاف، وصار من الضروري أن نميز بين الأنواع المختلفة للصور في علاقتها بالواقع الخارجي غير اللغوي، حتى نستطيع مقاربة منظومة الفنون البصرية الجديدة ونتأمل بعض ملامحها التقنية ووظائفها الجمالية، وخاصة أن إيقاع هيمنتها على حياتنا المعاصرة وتوجيهها لأهم إستراتيجيات التواصل الإنساني يجعلانها بؤرة إنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة؛ فمن يملك القدرة على المناورة بالصورة والتحكم في إنتاجها وتسويقها يستطيع إدارة المواقف لصالحه، حيث يقوم الإعلام بدور الإعلان ويتم توجيه الرأي باستثارة الحساسية الجمالية للمتلقي، وتتفجر أكبر ثورة للمعلومات عبر شبكيات النقل الكوني للصور البصرية واللغوية في الوقت ذاته.